الحاكم بأمر اللّه بين الرواية والمسرح
دراسة مقاربة
بين
السيد حافظ
بنسالم حميش
على أحمد باكثير
البشير القهواجى

دراسات بقلم

أ.د. محمد عبازة
عميد المعهد العالى لفنون المسرح
تونس

د. عبدالرحمان النوايتى
مركزالمولى إسماعيل
للدراسات والأبحاث - المغرب

د. مصطفى الخطيب
جمهورية مصر العربية

الطبعة الأولي ٢٠٢٢

الكتاب : الحاكم بأمر الله بين الرواية والمسرح
دراسه مقارية بين السيد حافظ - بسالم بن حمى - وعلى احمد باكثير - والبشير القهواجى
الكاتب : أ.د . محمد عبارة – د. عبد الرحمان النوايتى – د. مصطفى الخطيب
الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"
البريد الالكترونى: justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com
تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨
الناشر : " العنوان " للنشر والتوزيع - الشارقة مويلح
ص.ب : ٨١٨١١ alenwan10@gmail.com
الناشر: دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر
تليفون : ٤٨٦٠٠١٢ / ٠٣
الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠٢٢
رقم الإيداع : ٢١٤١ / ٢٠٢٢
دار الكتب والوثائق القومية
إدارة الإيداع القانونى
الترقيم الدولى: I.S.B.N 452 – 04 – 711 – 100 - 1
الغلاف :
تصميم وإخراج : خالد شعبان
الجمع والصف الالكترونى : وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيذ : خالد شعبان
التوزيع :
دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر
الإسكندرية : ١٠ ش ابن الشجاع – الأزريطة – الإسكندرية – ج.م.ع
تليفون : ٤٨٦٠٠١٢ / ٠٣
مكتبة ليلى : القاهرة – ش جواد حسنى – أمام بنك ناصر – متفرع من ش قصر النيل
تليفون: ٠١٠١٧٥٧٦١٥٩
مكتبة أكمل : الإسكندرية ١٨١ / ١٨٣ شارع أحمد شوقى – رشدى
تليفون: ٠٣٤٥٥٧٣٥٢



الحاكم بأمر لله
أمام كتاب المسرح
بقلم
ا.د . محمد عبازه

عميد المعهد العالى لفنون المسرح
تونس ميدان بلفدير ٢ نهج دانتون ١٠٠٢

قرأت ثلاث مسرحيات لثلاثة كتاب مسرح معروفين على الساحة المسرحية العربية عن الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله ، وبقدر ما استمتعت بهذه المسرحيات الثلاث بقدر ما حفزتني على الكتابة حولها ، كي أقارن بينها وخاصة أنها كتبت من طرف مبدعين من جيلين مختلفين ومن بلدين عربيين مختلفين ، حيث قرأت المسرحية الأولى التي كتبها الأديب المصري الكبير علي أحمد باكثير ووضعها تحت اسم "سر الحاكم بأمر الله"(وجاءت في ٢٥١ ص من الحجم المتوسط .

والمسرحية الثانية من تأليف الكاتب المصري الشاب السيد حافظ وعنونها بـ (حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله)(١) وقد صدرت في حجم كبير من ١١٨٨ ص.

أما المسرحية الثالثة والتي استوقفتني طويلاً ، قراءة وتدريساً للطلبة فهي مسرحية الشاعر التونسي الأستاذ البشير القهواجي والتي تحمل عنوان (بيارق الله) وقد نشرت في ٥١١ ص من الحجم الصغير.

بعد قراءة المسرحيات استوقفتني شخصية الحاكم بأمر الله ، كما استوقفتني شخصية الحلاج المتصوف المسلم ، من قبل ، وقررت أن أعود إليها في كتب التاريخ ، أي المصدر الذي أخذ منه هؤلاء الكتاب الثلاثة محاولا بذلك الابتعاد عن الخيال المسرحي الذي حلق بالكتاب في سماء القاهرة وعلى جبل المقطم ، والعودة إلى الواقع التاريخي ومساءلته ، كيف صور هذه

الشخصية الغريبة والطريفة والثرية ؟ أعتقد أنها لو لم تكن كذلك لما استوقفت كتابنا الثلاثة ، وفعلا بدأت أبحث عن تاريخ الفاطميين ، فبدأت بتاريخهم في تونس ، ثم انتقلت معهم إلى القاهرة ، وكأنني كنت مرافقا لهم في رحلتهم المشرقية ، بحيث أحسست كأنني كنت أسير جنبا إلى جنب مع ابن هانئ الأندلسي صحبة المعز لدين الله قاصدين الفسطاط ونيلها العجيب.
بحثت في كتب التاريخ وخرجت بشبه قناعة أن الحاكم ابن العزيز ابن المعز لدين الله الفاطمي اعتقد أن ابن هانئ الأندلسي كان يمدحه هو ولم يمدح جده المعز بقوله :

ما شئت لا ما شاءت الأقدار فاحكم فأنت الواحد القهار
وكأنما أنت النبي محمد وكأنما أنصارك الأنصار
أنت الذي كانت تبشرنا به في كتبها الأخبار والأحبار(٢)

تأثر الحاكم بأمر الله بهذه الأبيات بعد أن اعتقد أنه المقصود من خلالها فأصيب بداء العظمة أو بجنون العظمة ، لأن كلمة الجنون قد ترددت في النصوص التاريخية كما تكررت العديد من المرات في النصوص المسرحية . إنني أكاد أجزم بأنه قد استمع أو قرأ أبيات ابن هانئ وطبق ما جاء فيها بكل دقة فاختلط عليه الخيال بالواقع والسائس بالمسوس ، وسدة الحكم بصومعة الاصطرلاب والشعر بالفلسفة وعلم الفلك بأوهام التنجيم والتصوف بحلل الحرير والأديان السماوية بالأساطير والخرافات الشعبية والطب بالرعوانيات ، فتاه وضل طريقه وعاش حياه معذبة

بين جحيم الشك ونار اليقين فاكتوى بنار التيه والضياع بين القلعة وتأملاتها واصطرلابها ، وبين القاهرة وشوارعها وأزقتها وأناسها البسطاء مياه النيل الجارية المطهرة والأوبئة والأمراض الفاتكة بالبلاد والعباد.

عاش الحاكم يكويه الشك ويلفظه اليقين فاحترقت بجهنم أبيات ابن هانئ ولم تستطع كل مياه النيل أن تطفئها من قلب الحاكم بأمر الله ، فقضي ولم يهنأ ببرد وسلام ولا أمن بأرض الكنانة ، قضي نحبه ولم يشفي غليله بإجابات وافية عن سر الوجود والكون والإنسان . هذا الخليفة الحاكم بأمر الله الذي "ولي الخلافة وله إحدى عشرة سنة ونصف ، وقيل عشر سنين ونصف وستة أيام وقيل غير ذلك..."(٣) . دوخ الحاكم المؤرخين ودوخ البلاد والعباد من قبلهم ودوخ الأديان جميعها والأنبياء جميعهم فكان هذا الإنسان ، هذه الشخصية التي طبعت زمانها وتاريخها فحيرت الناس مشرقا ومغربا " وكانت خلافته متضادة بين شجاعة وإقدام وجبن وإحجام ومحبة للعلم وانتقام من العلماء وميل إلى الصلاح وقتل الصلحاء . وكان الغالب عليه السخاء ولربما بخل بما لم يبخل به أحد قط، وأقام يلبس الصوف سبع سنين وامتنع من دخول الحمام وأقام سنين يجلس في ضوء الشمع ليلا ونهارا ، ثم عن له أن يجلس في الظلمة مدة . وقتل من العلماء والكتاب والأماثل ما لا يحصى ، وكتب على المساجد والجوامع سب أبي بكر وعثمان وعائشة وطلحة والزبير ومعاوية وعمرو بن العاص رضي الله عنهم" (٤)

.

ثم تمادى في هذه الأفعال الجنونية التي لم يستطع أحد من معاصريه فهمها ، بل ارتكب أفعالا أكثر غرابة : " وأمر بقتل الكلاب وبيع الفقاع ، نهى عنه ، ورفع المكوس عن البلاد وعما يباع فيها ، ونهى عن النجوم وكان ينظر فيها ونفى المنجمين ، وكان يرصدها ويخدم زحل المريخ ، ولهذا كان يسفك الدماء وبنى جامع القاهرة وجامع راشدة على النيل بمصر ومساجد كثيرة ونقل إليها المصاحف المفضضة الحريرية وقناديل الذهب والفضة ، ومنع من صلاة التراويح عشر سنين ثم أباحها وقطع الكروم ومنع من بيع العنب ولم يبق في كرما وأراق خمسة آلاف جرة من عسل في البحر خوفا من أن تعمل نبيذا ومنع النساء من الخروج من بيوتهن ليلا ونهارا ... ولم يبق ولايته ديراً ولا كنيسة إلا هدمها".. (٥) . روى عنه المؤرخون أخباراً تؤكد هذه الأحداث التي قامت بها هذه الشخصية المتذبذبة والقادرة الانتقال من النقيض إلى النقيض بسرعة غريبة " كان جواداً سمحاً ، خبيثاً ماكراً ، رديء الاعتقاد سفاكاً للدماء قتل عدداً كبيرا من كبراء صبراً ، وكان عجيب السيرة يخترع كل وقت أموراً وأحكاماً يحمل الرعية عليها ، فأمر بكتب سب الصحابة على أبواب المساجد ... وأذن إلى النصارى الذين أكرههم إلى الإسلام في الرجوع إلى الشرك ، وفي سنة أربع وأربعمائة منع النساء من الخروج في ، ومنع من عمل الخفاف لهن ، فلم يزلن ممنوعات سبع سنين وسبعة أشهر حتى مات". (٦)

منع النساء من الخروج وقتل أعدادا كثيرة من الخلق، نساء ورجالا ، عامة

وعلماء ، وأمر بإعادة إعمار الكنائس التي كان قد أمر بهدمها في من نوباته الهستيرية . ولكن مقابل هذه النوبات العنيفة والجنونية تعتريه لحظات صفاء فينتصر للمظلوم ويسمع الضعيف : " كان الحاكم الركوب ليلا ونهارا ، ويتصدى له الناس على طبقاتهم فيقف عليهم ويسمع منهم فمن أراد قضاء حاجته قضاها في وقته" (٧)

كان تصرف الحاكم أرعن يدل على عدم مسؤولية إن لم يكن على جنون . فقد أشعل حرباً أهلية في القاهرة وغذاها وتفرج عليها فقارب نيرون " ونزل في قصره واستدعى القواد والعرفاء وأمرهم بالمسير إلى مصر وضربها بالنار ونهبها وقتل من ظفروا به من أهلها فتوجه إليها والروم والمغاربة وجميع العساكر . وعلم أهل مصر بذلك فاجتمعوا وقاتلوا عن نفوسهم وأوقعوا النار في أطراف البلد ، فاستمرت بين العبيد والعامة والرعية ثلاثة أيام والحاكم يركب في كل يوم إلى القرافة ويطلع إلى الجبل ويشاهد النار ويسمع الصياح ، ويسأل عن فيقال له : العبيد يحرقون مصر وينهبونها فيظهر التوجع ويقول لعنهم الله من أمرهم بهذا ؟" (٨).

تمرد الأكراد والمغاربة وناصروا المصريين ، لم يبق من يؤيده إلا العبيد ، وكثر احتجاج الناس عليه من هذه التصرفات الجنونية : " فأجابهم ما أراد ذلك ولعن الفاعل له والآمر به وقال : أنتم على الصواب في الذب عن المصريين وقد أذنت لكم في نصرتهم والإيقاع بمن تعرض. وأرسل إلى العبيد سراً يقول : كونوا على أمركم وحمل إليهم سلاحاً قواهم به... "(٩).

فمات خلق كثير وأحرق جزء من القاهرة وهتكت الأعراض وسبيت النساء واغتصبت وبيعت في سوق العبيد ونهبت الأموال بعد أن أمر بإيقاف المذبحة . يبدو من خلال هذه الأحداث أن الحاكم كان يرغب في إضعاف كافة الفرقاء في الجيش الفاطمي ، من جهة ، من جهة أخرى ، لأنهم تطاولوا عليه بالكلام البذئ والعبارات النابية التي كانوا يلقونها أمامه في قراطيس مطوية.

لم يكتفي بعملية الحرق وإشعال الحرب الأهلية ، بل ذهب إلى أكثر من ذلك : " ثم عن له أن يدعي الربوبية وقرب رجلا يعرف بالأخرم ساعده ذلك وضم إليه طائفة بسطهم للأفعال الخارجة عن الديانة ... وسلموا للقاضي رقعة فيها فتوى وقد صورت باسم الحاكم الرحمان الرحيم ... وشاع الحديث في دعواه الربوبية وتقرب إليه جماعة من الجهال فكانوا إذا لقوه قالوا : السلام عليك يا واحد يا أحد ، يا محيي يا مميت ، له دعاه يدعون أوباش الناس ومن سخف عقله إلى اعتقاد ذلك فمال إليه خلق كثير طمعا في الدنيا والتقرب إليه . وكان اليهودي إذا لقيه يقول : إلهي قد رغبت في شريعتي الأولى فيقول الحاكم : افعل ما بدا لك فيرتد عن الإسلام "(١٠).

اعتقد صاحب كتاب (النجوم الزاهرة) أن ادعاء الربوبية ساعده عليه مشعوذ درزي وفد على القاهرة واتصل بالحاكم وألف له كتابا في تناسخ الأرواح وأكد له أن روح آدم حلت في علي بن أبي طالب وروح علي انتقلت إلى المعز وروح المعز انتقلت إليه ، وحاول هذا المشعوذ قراءة

الكتاب في المسجد على الناس فأنكروا قوله وكادوا يقتلونه وهرب إلى بلاد الشام " وأباح لهم شرب الخمر والزنا... واقام عندهم يبيح لهم المحظورات" (١١).

تعددت شطحات الحاكم وأصبحت على كل لسان عند عامة الناس وخاصتها: " إن الحاكم لما بدت عنه هذه الأمور الشنيعة استوحش الناس منه لها أخت يقال لها ست الملك من أعقل النساء وأحزمهن فكانت تنهاه وتقول له : يا أخي احذر أن يكون خراب هذا البيت على يديك ، فكان غليظ الكلام ويتهددها بالقتل ، ويعث إليها يقول : رفع إلي أصحاب الأخبار أنك تدخلين الرجال إليك وتمكنينهم من نفسك" (١٢)

وضاقت أخته ست الملك ذرعاً بأفعاله الشنيعة فقررت التخلص منه واتصلت بقائد عسكر البربر وشيخ كتامة سيف الدولة ابن الدولة ابن " قد جئت في أمر أحرس به نفسي ونفسك والمسلمين ولك فيه الحظ الأوفر وأريد مساعدتك فيه... وقد انضاف إلى ذلك تظاهره الألوهية وهتكه ناموس الشريعة وناموس آبائه وقد زاد جنونه وأنا خائفة أن يثور المسلمون عليه فيقتلوه ويقتلونا معه وتنقضي هذه أقبح انقضاء . فقال سيف الدولة : صدقت يا مولانا ، فما الرأي ؟ : قتله ونستريح منه... "(١٣)

وأما مسألة القتل فقد جاءت في ثلاث روايات مختلفة:

الرواية الأولى أنه اختفى . وجاءت عند المؤرخ الذهبي في كتابه تكملة تاريخ الإسلام واتفق أنه خرج ليلة في شوال سنة احدى عشرة وأربعمائة

من القصر إلى ظاهر القاهرة فطاف ليلته كلها ، ثم أصبح فتوجه إلى شرقي حلوان ركابيان فرد أحدهما مع تسعة من العرب السويديين ثم أمر الآخر بالانصراف ، فذكر أنه فارقه عند قبر الفقاعي فكان آخر العهد به الحاكم"(١٤)

أما الرواية الثانية فتتمثل في أن سيف الدولة ابن الدواس قد انتدب اثنين من خبرة عبيده وبالتعاون مع ست الملك لقتل الحاكم " إنها نوبة الحاكم الركوب وهو ينفرد ولا يبقى معه إلا القرافي الركابي وربما رده ويدخل الشعب وينفرد بنفسه فاخرجا عليه فاقتلاه" (١٥)

وفعلا تمت عملية القتل حسبما وقعت برمجتها مسبقا بين ابن الدواس وست الملك . وقد كمن العبدان الأسودان له وقد قرب الصباح – فوثبا عليه وطرحاه إلى الأرض ، فصاح : ويلكما ماذا تريدان ؟ فقطعا يديه من رأس كتفيه وشقا جوفه وأخرجا ما فيه ولفاه في كساء وقتلا الصبي وحملا الحاكم إلى ابن الدواس بعد أن عرقبا الحمار فحمله ابن الدواس مع العبدين إلى أخته ست الملك فدفنته في مجلسها وكتمت أمره"(١٦)

وبخصوص الرواية الثالثة وهي التي أوردها صاحب كتاب النجوم الزاهرة عن القضاعي " خرج الحاكم إلى الجبل المعروف بالمقطم...

فطاف ليلته كلها وأصبح عند قبر الفقاعي فبينما هم كذلك بصروا بالحمار (حمار الحاكم) الذي كان راكبه على قرن الجبل وقد ضربت يداه فقطعتا ، وعليه سرجه ولجامه فتتبعوا الأثر فإذا أثر راجل خلف أثر الحمال وأثر

راجل قدامه فقصوا {الأثر} حتى أتوا إلى البركة التي حلوان فنزلها بعض الرجالة فوجد فيها ثيابه (الحاكم) ، وهي سبع جباب مزررة لم تحل أزرارها وفيها أثر السكاكين فتيقنوا قتله ، وكان ستا وثلاثين سنة وسبعة أشهر وولايته إلى مصر خمسا وعشرين سنة وشهرا واحدا"(١٧)

هذه شخصية الحاكم بأمر الله حسبما جاءت في كتب التاريخ واكتفينا بكتاب (النجوم الزاهرة) الذي ارتأينا أنه لخص الكتب التي سبقته (كوفيات الأعيان) لابن خلكان و(تاريخ بغداد) للمقريزي و(البداية والنهاية) لابن كثير و(تاريخ دمشق) لابن عساكر و(تاريخ الإسلام) للذهبي و(المؤلف) للإمام الحافظ عبد الغني بن سعيد أبو محمد المصري و(كتاب التاريخ) لابن الصابئ و(كتاب التكملة) للكندي... الخ. وكانت هذه التي وصلتنا عن الحاكم بأمر الله نختصرها في الآتي : "وكان يحب العزلة ـ يعني الحاكم ـ ويركب على بهيمة وحده في الأسواق الحسبة بنفسه وكان خبيث الاعتقاد ، مضطرب العقل ـ يقال إنه أراد أن يدعي الإلوهية وشرع في ذلك"..(١٨)

هذا هو الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي الثالث بعد المعز والعزيز والذي أثبت وأجمع المؤرخون على أن شخصية الحاكم اتسمت بالغرابة كتابنا المسرحيين الذين أعادوا إليها الحياة عن طريق المسرح من خلال النصوص الثلاثة التي سنتحدث عنها لاحقا ـ كان الحاكم مضطربة فخلده المسرح ، وهو ليس الوحيد في تاريخ الإنسانية ، فأمثاله كثيرون ، فنيرون وكاليغولا ومراد الثالث ، عاد إليهم كتاب مثل جان راسين وألبار كامو والحبيب

بولعراس وصوروهم في أعمال مسرحية خلدت أسماءهم أكثر من كتب التاريخ.

كان الحاكم بأمر الله شخصية اشكالية Problematique في التاريخ العربي الإسلامي والتاريخ سلسلة من المنعرجات ظهرت فيها مثل هذه كالنتوءات التي حيرت الجيولوجيين والشعراء ربما لأنهم عبروا عن مفترق الطرقات في مسيرة الإنسانية نحو التحرر والانعتاق.

عاد الكثير من الكتاب المسرحيين إلى شخصية الحاكم بأمر الله وحاولوا أن يوظفوها مسرحيا وسوف نحاول ـ من خلال تحليلنا للأعمال التي آنفا ـ أن نقارن أولا بين هذه الأعمال من حيث لغتها وأسلوبها وشخصياتها وأحداثها ، وثانيا بين الخيال والواقع ، أو بين المسرح ، وبعبارة أخرى نقول من أين بدأ التاريخ في هذه الأعمال المسرحية وأين انتهى ومن أين بدأ الخيال وأين انتهى ، وإن كان يصعب البداية أن نحدد في أي عمل فني نسبة الحقيقة ونسبة الخيال ، نظرا لأن الفنان المبدع هو القادر على عملية مزج كيماوي بين الواقع إلى درجة يستحيل معها توضيح كل عنصر من العناصر المكونة للعمل الفني ووضعه على حدة فيصبح الهام ليس ما هو كائن بل ما أن يكون.

أول النصوص التي سنتناولها هو نص علي أحمد باكثير المعنون بسر الحاكم بأمر الله"(١٩)

وأعتقد أنه أقدم النصوص الثلاثة التي ننوي تحليلها" (٢٠)

قسم علي أحمد باكثير هذه المسرحية إلى ستة مناظر:
المنظر الأول : يبدأ من ص٧ إلى ص٩٤ ، وهو أطول فصول المسرحية .
وحسب الإرشادات التي وضعها المؤلف نجده يحدد الفضاء المكاني مسرحيته فهي غرفة في قصر من القصور مجللة بالستائر والظلمة حالكة والحاكم بأمر الله جالس جلسة الصلاة على سجاد كبير من الخشن وهو يرتدي جبة من الصوف الأسود وعلى رأسه قلنسوة من الصوف الأحمر الداكن وقد أطلق شعره حتى تدلى.
بعد نهاية استغراق الحاكم وتأملاته وترديده لشعر ذي ملامح صوفية تدخل غليه زوجته متقربة متوددة ، ولكن الحاكم يبدي لها بطريقة فيها من الاستخفاف أنه مشغول عنها بأمور أخرى وأنه عازم على التخلص من ملذات الحياة والتفرغ إلى العبادة والتهجد رغم تعلقه بزوجته علي وست مصر اللذين يتجاذب معهما أطراف الحديث لفترة لكن سرعان ما تنتهي إذ يقطعها عبد الرحيم بطرق الباب والاستئذان ليخبر الحاكم ببعض مجريات الأحداث ولكن هذا الأخير يسأله عن الغلام الذي كلفه باشترائه فيجيبه عبد الرحيم بأن الغلام موجود. ثم بإدخال الغلام المرتعب خوفا وجزعا ويأتيه بابنه علي لكي يهدئ من روعه قليلا وبعد أن استأنس الغلام خرج علي من الغرفة وقفز على الغلام الذي صرخ صرخة قصيرة ، وخرج الحاكم بعد فترة وجيزة بأمعاء الطفل بين يديه مبديا تعجبه من طولها ويطلب من عبد النظر إليها والتمعن فيها. وتحدث عملية القتل هذه ضجة في القصر وخارجه.

ويدخل الحاكم في نوبة تأمل جديدة تقطعها عليه أخته الملك غاضبة ساخطة مستنكرة الأفعال الشنيعة التي يأتيها الحاكم وتتهمه صراحة بالجنون حتى أنها أصبحت تخاف منه على علي وست فيحاول الحاكم تبرير أفعال القتل وسفك الدماء التي يأتيها وخاصة بعض التصرفات الخرقاء التي يقوم بها من حين لآخر كمنع بيع والملوخية وخروج النساء... الخ . تعبر ست الملك صراحة عن اتهامها لأخيها بتخريب الدولة وإضاعة ملك الفاطميين وينتهي الحوار بالقطيعة.

ثم يدخل الحاكم في حوار مع داعي الدعاة وميزانية الدعوة والجباية ثم يختمها بالتساؤل عن جدوى الدعوة ومناقشة مفهوم الإمامة الحقة فيطرح الحاكم مفهومه الصوفي للإمامة فينكره داعي الدعاة ثم يتلقى تقريرا عن جواسيسه الذين بثهم في كامل أرجاء القاهرة من طرف رئيس الحرس الرحيم فيتأملها الحاكم باعتبارها تقارير مكتوبة ويعلق عليها ويأمر بالمواصلة ويأمر بمزيد الأجور للعيون والجواسيس ثم يختار أحد ويطلبه ويجابهه بالشتيمة التي سبها للحاكم فيستغرب المسكين الذي تكون نهايته المحتومة بالقتل والتنكيل والتمثيل . ثم يستقبل أمه معها في حوار يفيض رقة وإحساسا ، مليئا بعاطفة الأمومة فيتظاهر بموافقتها إلى كل طلباتها ولكنه في نهاية الحوار بعد أن ألحت عليه الطعام يخبرها بأنه سيأتي يوم يستغني فيه عن الطعام فتعتبرها أوهاما. وفي غفلة منها يطلب من أحد الحراس بأن يوزع الطعام الذي له أمه على الفقراء . وبعد الطعام ترسل له

أمه جارية جميلة (بعد الأكل يأتي الجنس) فيدخل معها الحاكم في لحظات غزل رقيقة وتدخل مجموعة من الحريم فيرقصن ويغنين أمام الحاكم فيرتخي معهن قليلا ولكنه سرعان ما يتدارك الأمر ويحكم عليهن بالقتل ولا ينفع والاستجداء ، وينفذ حكمه ببرودة مرعبة ويلقي بهن جميعا في النيل وهن في صناديق محكمة الغلق والثقل ويصرح إثر ذلك " ها يا رب قد تخلصت من الفتنة الكبرى"(٢١)

أما المنظر الثاني : الذي يبدأ من ص٥٠ إلى ص٧٦ في قاعة من القصر يصفها الكاتب في الإرشادات في الصفحتين ٥٠ و١٥ ، حيث يجلس للفصل في القضايا العامة والنظر في شؤون الدولة وأغلبها قضايا حول محرمات الحاكم التي فرضها إلى الناس ، الأولى كانت قضية قاهري أكل الملوخية ويخرج المتهم بأعجوبة من إدانته نتيجة خفة روحه ، وقضية امرأة خرجت بتصريح ولكنها خالفت اليوم المحدد نظرا لأن أخاها منعها من زيارة أمها في اليوم الذي ماتت أمها فيه وسمح لها بالزيارة بعد أن استحوذ إلى الإرث ويأمر الحاكم المتهم بعد أن فهم الحيلة والمكيدة التي دبرها هذا المحتال . كيف لا والحاكم علام الغيوب . والقضية الثالثة كانت قضية تاجر أتلف محصوله من الزبيب والعسل فيسأله الحاكم عن الوجهة التي ستوجه لها البضاعة (لأنه حرم الخمر) فأقسم بأنها للتجارة وليس للخمر الحاكم من التاجر تقييم ثمن بضاعته بعد أن أقسم على توجيهها وجهة حلال فيأمر له بالتعويض ثم يستقبل في المجلس زائرا غريبا وهو

أحد المثقفين المشعوذين ، قدم من بلاد الفرس ، فيستقبله الحاكم ويتسلم من الداخل ثلاثة كتب قديمة ، ويأمر كاتب الدست أن يدفع لصاحب مبلغا ماليا هائلا ، بعد أن سأله من أين أتى بهذه الكتب فيجاب بأنها من بلاد فارس بلد سلمان الفارسي.

ثم يستقبل آخر المتقاضين وهم أربعة من المنجمين نصب لهم محكمة متهما إياهم بالكذب والتدجيل مستشهدا على ذلك بالأحاديث والقرآن وبين أنهم كانوا مأجورين من التجار ، ثم يلتفت إلى العلماء أصحاب الفتوى على المذاهب الثلاثة حول التنجيم وتحليله وتحريمه.

وبسبب ما عرف من بطش الحاكم طلب العلماء الثلاثة أن يكتبوا وصاياهم . يبدأ عالم الشافعية بالإنكار على الحاكم ممارساته في التنجيم الإمام فيأمر بقتله فيعلق المفتي المالكي على الظلم في قتل العلماء فيلحقه القتل هو أيضا.

وأما المفتي الحنفي فيتساهل ويحاول مراوغا بذكاء فيبقى على حياته . ثم يستدعي الفقراء ويرغبهم بكمية كبيرة من الذهب . ولكن بعد أن فريقين ويعدهم بإعطاء الذهب للفريق المنتصر ، ويتخاصم الفريقان ويتقاتلان قتالا عنيفا ، والحاكم يتفرج عليهم من شرفة قصره مع ، وينتصر عبد أسود على المجموعة كلها ، وعوض أن يحصل على الذهب كجائزة يجازى بالقتل ، ثم يأخذ الحاكم الذهب وينثره على المتراصة في الباحة ويبقى يتفرج على المنظر...

المنظر الثالث : يبدأ من ص٨٦ إلى ص٦٩ . يحدد الكاتب في الإرشادات المسرحية الفضاءين الزماني والمكاني اللذين تقع فيهما أحداث هذا: حجرة في بيت حمزة ابن علي (كذا) ملتصقا ببيت آخر استأجرهما حمزة ، الأثاث بسيط والوقت ليل . ويحتوي هذا الفصل على نقاش بين ثلاث شخصيات : حسن الأخرم ومحمد بن إسماعيل الدرزي وإسماعيل بن محمد التميمي ، ثلاثتهم أتوا من بلاد فارس مسلحين كبيرة في هدم الإسلام ، ومما يسهل عليهم مهمتهم ادعاؤهم التشيع.

ويبدأ حوارهم حول أنجح السبل للإطاحة بالحاكم بأمر الله وتخريب الإسلام بالدعوات الهرطقية والمجوسية الزاحفة من بلاد فارس بعد أن حمزة بن علي أن يحظى بثقة الحاكم بأمر الله وألف له كتابا ادعى أنه عثر عليه في خزائن كتب فارس ، وهو كتاب قديم يبشر الحاكم ، وصدقه الحاكم في دعواه " كتاب شرحت فيه سر الحاكم وأهم أعماله وأوصافه وعلامات ظهوره وسميته فيه قائم الزمان وذكرت أنه يصل يوما إلى درجة الألوهية" (٢٢) كما حاولوا الاتصال بست الملك أخت الحاكم ومحاولة إغوائها والتغزل بها حتى وصلوا في نهاية المطاف إلى إيغار صدر أخيها غليها زانية تستحق الرجم والقتل حتى ينفردوا بالحاكم ، كما حاولوا أن يفرقوا بين الفئات المكونة للمجتمع القاهري في عهد الحاكم (سنة ، شيعة ، علويون ، نصارى ، يهود ، أتراك ، مغاربة وعبيد.)

وينتهي الفصل الثالث مع قمة المؤامرة عندما يسمي الحاكم حمزة بن غلي

بداعي المستجيبين ويقلد بقية أعضاء عصابة المؤامرة ألقابا دينية تسير في نفس مسيرة تسمية حمزة . وفي النهاية يسمع آذان الصبح في الجوامع والمساجد أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدا رسول الله...

المنظر الرابع : يبدأ من الصفحة ٩٧ إلى الصفحة ١٠٩، يحدد الكاتب الفضاءين الزماني والمكاني كعادته في قاعة الذهب ، نفس المنظر الثاني والوقت ضحى. يبدأ هذا الفصل بحوار بين رجال الشرطة ، حراس القصر الملكي ، وبين حمزة بن علي الذي يسأل الحراس إن كان مساعدوه قد وصلوا إلى القصر أم لا ، وذلك بغية الاجتماع مع الحاكم ، ثم يدور حوار بينه وبين مساعديه حول آخر الأخبار وعن أفضل السبل لتقدم الخطة خاصة وأنهم لاحظوا بعض الارتياب من جانب الحاكم وبعض أنصارهم الذين بثوهم وسط العامة وجميع الفئات المكونة للمجتمع القاهري ، وانهالت عليهم شتائم العامة وسبهم بعد أن لاحظوا مروقهم وخروجهم عن الدين الإسلامي وهرطقتهم التي بدأوا يدعون إليها في المساجد والجوامع إبان صلاة الجمعة . ويدخل عليهم الحاكم بعد أن اعترضه لفيف من العامة مهللين مكبرين له مسبحين بآلائه . فيأخذ مكانه وسط المجلس وتعرض عليه قضية اغتيال أحد أعوان حمزة بعد أن أمسكت الشرطة بالقاتل الذي اعترف بجريمته أمام الحاكم مبررا إياها بأنها دفاع عن الإسلام والدين الحنيف ، بل تحدى الحاكم مهددا إياه بالقتل نتيجة أفعاله المسيئة إلى الإسلام والمسلمين ويرد عليه الحاكم بنفس التحدي ويناوله خنجراً ولكن المسكين يعجز "يتقدم خطوة

نحو الأريكة ولكنه يقف جامدا في مكانه ويرتعش الخنجر في يده وينظر ذاهلا إلى الحاكم"(٢٣)

وينتهي الفصل الرابع بأمر من الحاكم لاستباحة القاهرة ومعاقبة المصريين.

المنظر الخامس : فيهذا الفصل يحدد الكاتب الفضاء المكاني فقط ، نفس المنظر الأول في قصر الخلافة . يبدأ هذا المنظر بمجلس فيه الحاكم مع من بقى من عصابة الفرس (هناك من قتل وهناك من هرب) فيبدأون بتدارس وضع القاهرة أثناء عملية التأديب وما سببت هذه الحرب الأهلية من دمار والتعبير عن الخشية من انتصار المغاربة والأتراك على العبيد ، وفي الأثناء تدخل جارية معلنة قدوم أم الحاكم بأمر الله ، فيخرج لها ويترك بقية المجتمعين. ويتواصل الحوار بينهم حول تقدم عملية المؤامرة والتعبير عن رغبتهم في استمالة أكبر عدد ممكن من الجيش والقواد من الأتراك والمغاربة.

" أليس أفضل من هذا يا حمزة أن نستبقي هؤلاء الجنود لنستميلهم إلينا فيكونوا قوة لنا وعونا على تحقيق مآربنا"(٢٤) ولكنهم لا يصلون إلى رأى محدد نظرا لأنهم يشكون في كل شئ بغية توفير أكثر أسباب النجاح لمؤامرتهم على الإسلام والمسلمين فيطرحون قضية بث التفرقة بين المتحالفين ضدهم . ثم يتطارحون خشيتهم من انقلاب الحاكم عليهم والتنكيل بهم نظرا لأن الحاكم بدت على ملامحه علامات الذهول وعدم الرضا ، فقرروا أن يوغلوا صدره على أخته على أساس أنها تقيم علاقة خنائية مع

أحد أفراد العصابة وهو عبد الله القرشي ، خاصة بعد أن تأكد من تحالفها مع ابن الدواس زعيم المغاربة الذي اختفى لفترة هروبا من الحاكم . دفعوا برقعة إلى السياف تتضمن تلفيقات وأكاذيب حول ست الملك وعلاقتها المزعومة بأحد أفراد العصابة وفيها قصائد شعرية غزلية قيلت في ست الملك ، ولكنها طردت قائلها ولم تسمعها.

وبعد انتهاء الحاكم من لقائه مع أمه يأتي ابن الدواس فيختفي أفراد العصابة الفارسية ويدخل الحاكم في حوار عنيف مع ابن الدواس الذي جاء ناصحا ومحذرا من مغبة مخلفات الحرب الأهلية التي أذكاها الحاكم ، فيطلب من الحاكم أن يأمر عبيده بالكف عن قتل المصريين ونهب الخيرات بغير حق ، وارتكاب فواحش الأفعال ، فيراوغ الحاكم ، فيبلغونه أن جبهة إنقاذ القاهرة (العامة ، المغاربة ، الأتراك) تهدد بإحراقها ، ويأمر الحاكم العبيد بإيقاف القتال ويأمر الوزير بكتابة أمان عام إلى سكان القاهرة .

وفي هذه الأثناء تدخل ست الملك هائجة مرعدة مزبدة معبرة عن عدم رضاها عن أفعال أخيها المجنون ، ويبلغ الحوار الدائر بينهما قمة العنف فيشتد الصراع والتهديد والوعيد من الجهتين فيتهمها برغبتها في الاستيلاء على السلطة صحبة عشيقها المزعوم فتصعق بالخبر ولا تكاد تصدق والحاكم يؤكد لها أفعالها المخلة بالأخلاق والشرف مستندا إلى رقعة الوشاية التي صدرت من العصابة الفارسية وحملها السياف ، ولكن ست الملك لا تجد مخرجا غير الإنكار بعنف . وفي النهاية تنهار باكية متهمة الحاكم بأنه

هو الذي لفق لها هذه التهمة ويصر الحاكم على الاتهام ، وبعد أن يسمعها أشنع الصفات (عاهرة ، فاجرة ، بنت النصرانية ، لوثت شرف العزيز) يفرض عليها فحصا جينكولوجيا تقوم به القوابل ، وهنا تحس ست الملك بأنها أهينت بأقسى ما تكون الإهانة .

ويصرخ الحاكم في وجه الحضور ويأمرهم بالانصراف.

وبعد هذا الموقف العاصف يطلب الحاكم مهلة لاستيضاح الأمور ويترك حمزة والدرزي في القاعة فيتوجسان خيفة من الحاكم بعد أن لاحظا عليه كل الانفعال فيقرران وضع خطة للإفلات من الحاكم فيصتنع الدرزي حيلة البحث عن صاحب العلاقة مع ست الملك ويبقى حمزة مع الحاكم بأمر من هذا الأخير ، وهنا بدأ الحاكم يعبر عن سخطه على حمزة بعد أن أفاق من غفوته التي فرضتها عليه العصابة الفارسية. ويتشنج الحوار بين الحاكم وحمزة حتى وصل حد التهديد بالقتل " أما يقتل الإله رسوله " ويبلغ الصراع حد المشادة بين الحاكم وحمزة ولكن هذا الأخير يرتعب ويرتد إلى الوراء بعد أن ضعف أمام عيني الحاكم الجاحظتين . ويعبر الحاكم عن تفطنه إلى حيلة الكتاب الذي ادعى حمزة أنه عثر عليه باعتباره كتابا قديما يتنبأ بنبوة الحاكم ، وهو من وضع هذا المارق الأفاك ويحاول حمزة التبرير فيصده الحاكم صائحا بكل عنف على هذا الدجال ، ويأخذ الحاكم الكتاب ويمزقه في غضب ويرمي بجلده في وجه حمزة ويهدده بالتمزيق مثل هذا الكتاب تماما ، ويأمر حراسه باللحاق بحمزة الهارب وقتله " لا يفوتنكم

الملحد اقتلوا الكلب..."(٢٥)

المنظر السادس : يمتد هذا المنظر من الصفحة ١٣٨ إلى الصفحة ٢٥١ ويحدد فيه الكاتب الفضاءين الزماني والمكاني . فالمكاني نفس المنظر السابق والزماني الوقت بعد العشاء . ويبدأ هذا المنظر بحوار يدور بين الحاكم والدرزي الذي قبض عليه الحراس وهو في ثياب ممزقة ، فيعترف للحاكم بكل خيوط المؤامرة الفارسية خاصة تلك التي حبكت حول ست الملك ويقرر الحاكم الاحتفاظ بالدرزي حتى يقبض على من بقي حيا من أفراد العصابة ، وهنا يدخل الحاكم في حوار مع خيال يحاسبه (صحوة الضمير) عن إساءاته وأفعاله المشينة تجاه نفسه وأمه وزوجته وأبنائه وأخته ورعيته ، وهنا يتحقق الحاكم من محدودية قدراته فيقرر بأن النجوم والجواسيس لا تؤدي إلى علم الغيب الذي لم يبلغه ، ولو بلغه لكان من العالمين بالمؤامرة واكتشفها . ثم يدخل الحاكم في حوار عاطفي رقيق مع زوجته التي تعبر له عن حبها وحب أبنائه له ، ثم تدخل عليه أمه وتحذره من الخروج إلى جبل المقطم ، ولكنه يصر فيوصيها خيرا بأخته وأبنائه وزوجته ويسلمها مفاتيح القصر . تنبهه أمه أنه سيقتل ، ولكنه يصر على الخروج " فسيكون هذا آخر خروج مني بالليل يا أماه".(٢٦)

ويعترف بأنه ظلم أخته ست الملك بعد أن اكتشف الوشاية ويغادر الحاكم القصر في جولته إلى المقطم وأمه تراقبه من الشرفة . وهنا تنتهي المسرحية.

أما المسرحية الثانية ، فهي للأستاذ البشير القهواجي وعنونها ب "بيارق الله"(٢٧) و كأن العنوان لا يوحي بأن المسرحية تتحدث عن الحاكم بأمر الله ولكن مباشرة عندما يشير المؤلف إلى الشخصيات يذكر الحاكم بأمر الله بن العزيز الفاطمي . وهذه المسرحية تأتي متأخرة زمنيا عن مسرحية باكثير وسابقة لمسرحية السيد حافظ التي سيأتي الحديث عنها لاحقا.

قسم البشير القهواجي مسرحيته إلى رؤيا الافتتاح وثلاثة فصول ورؤيا الاختتام.

مشهد رؤيا الافتتاح : من الصفحة ٩ إلى الصفحة ١١ ، يبدأ باستغراق الحاكم في تأملاته وهو مصغ إلى موسيقى دينية وبجانبه يتصاعد البخور في وضعية يذكرنا فيها بحلقات الذكر الدينية عند الصوفية والدراويش . يدور حوار فلسفي ميتافيزيكي بين الحاكم المرتدي لجلباب صوفي وجبريل في ثوب صوفي مرقع ويتركز هذا الحوار حول الماء (النيل) والنار (جمرة في هيكل جمجمة) والنور . ثم يدخل الحاكم في تداعيات أفكار أو مناجاة يعبر من خلالها عن إحساسه بالألوهية " أنا كلمة الحق ، أنا سر الأسرار ، أنا الحاكم الجبار ، أنا صاحب البستان والثغور"(٢٨)

وفجأة تدخل عليه أخته ست الملك وتقدم له تفاحة سرعان ما تسقط من يده ويرى الحاكم وجه أخته مقسوما على نصفين نصف جميل ونصف مشوه.

الفصل الأول : ويبدأ من الصفحة ١٣ إلى الصفحة ٢٩ ، يحدد فيه الكاتب الفضاء المكاني فقط ، فهو مجلس الأميرة ست الملك وهو فضاء ملكي.

الحوار في بدايته يدور بين ست الملك وابن داوس حول مرسول ستكلفه ست الملك بمهمة سرية للرقابة ويعترف ابن داوس بعشقه للأميرة ست الملك ولكنها تتجاهل هذا التصريح وتسأله عن بعض الشخصيات النافذة في الدولة وابن داوس ، يجيبها بأدق التفاصيل ، خاصة حول شخصية أرجوان الخادم الذي أصبح وزيرا ، والذي دخل على ست الملك متنكرا وتبدأ بإهانته وشتمه " وقعت أيها العبد الآبق ـ انغلق عليك اليوم المقص الذي فتحت على نفسك أمس" (٢٩) يحاول ابن داوس التدخل للتخفيف من التوتر فتصده ست الملك وتأمره بالسكوت. ويتواصل الحوار بين اتهام ست الملك ودفاع أرجوان عن نفسه بتذلل كبير ويخلص إلى القول بأنه جاء لتحذيرها من أفعال أخيها ومن الخوف من انهيار الدولة الفاطمية نتيجة الفوضى والاضطراب الذي بدأ يسود أجهزة الدولة سواء من ناحية الجيش أو الخزينة وتقطع هذا الحوار راشدة زوجة الحاكم بأمر الله ، حيث يختبئ الرجلان وتبقى راشدة وست الملك يدور بينهما حوار نسائي رقيق، خاصة من طرف راشدة ، التي تشكو هجر الحاكم لفراشها وأبنائها ، فتؤنبها ست الملك بأن الملكات لسن كجواري المخادع ينبغي أن يكن قويات ـ ثم تعبر راشدة عن غيرتها من ست الملك ، إذ أن الحاكم ينادي زوجته راشدة باسم ست الملك ويحتدم الحوار بينهما وتتبادلان الاتهامات حيث تتهم راشدة ست الملك بالسحر والشعوذة وإقامة العلاقات الخنائية المتعددة ثم تنهار راشدة باكية على ركبتي ست الملك ـ ينفتح الباب بعنف فيدخل الحاكم ويتبادلون

ثلاثتهم العتاب ، فالحاكم يعاتب راشدة لوجودها مع أخته ، وست الملك تعاتب الحاكم لغيابه المتواصل عنها . يتوتر الحوار بين ست الملك والحاكم بأمر الله إذ كل منهما يحاسب الآخر عن أخطائه التي بدت له . ثم تنهال راشدة على الحاكم بالأسئلة المتتالية يفهم منها الاتهام بالإهمال والخيانة والحاكم يدافع عن نفسه بإجابات غيبية ليس في قدرة راشدة فهمها.

يعود الحوار بين الحاكم وأخته بعد أن تخرج راشدة منهارة الأعصاب فيرثي الحاكم لحالها ، فتضيف ست الملك بأنها هي أيضا تستحق الرثاء ، وتستدرك محذرة أخاها من مغبة أفعاله وخطورة الطريق التي يسلكها وتحذره من أعدائه فيرد عليها باتهامها بالثرثرة . ثم يخرج الحاكم غاضبا ويخرج ابن داوس وأرجوان من مخبئهما ويتهمان الحاكم بالجنون بعد أن استمعا إلى الحوار الذي دار بينه وبين ست الملك . وتبدأ الاستعدادات لانقلاب في أعلى هرم السلطة وتأمر ست الملك بحبس أخيها الحاكم في مستشفى للأمراض العقلية "خذاه برفق إلى مارستان القاهرة."(٣٠)

الفصل الثاني : لم يحدد الكاتب الفضاء الزماني ، أما الفضاء المكاني فقد وقع تحديده في مستشفى الأمراض العقلية حيث أن الشخصيات التي تدور فيه ، كلها مقيدة بالسلاسل ، مما يجعله فضاء مغلقا تصعب فيه الحركة.

يدور حوار بين هذه الشخصيات الغريبة التي اخترعها المؤلف ، الجني ، المسكون ، الوقاد القبطي والعبد . حوار مجانين لا تستطيع أن تمسك ببدايته ولا محتواه ولا نهايته نظرا لأنه عبارة عن هذيان وتعبير عن مكبوتات من

غرائز شتى (الأكل ، الجنس ، الإنجاب..) وأحلام لم تتحقق ورغبات بقيت دفينة في أغوار النفس البشرية . والشخصيتان اللتان تتميزان في هذا الحوار هما شخصية الحاكم المتأمل المستغرق والذي لا ينطق بكلمة واحدة وجبريل في تهويماته الصوفية وتأملاته وأطروحاته الميتافيزيكية " كلما اقتربنا من حضرتك غمرنا نور الشمس الأزلية وانكشف لنا سر الكلام يا مولانا"(٣١) ... وعندما ينطق الحاكم يعبر عن رحلته الصوفية ومقاماته وأحواله في هذه الدنيا " الحياة تحرقك وكشوف عقلك تعينك على تجرع الموت"... (٣٢)

وسط حوار الصم الدائر بين هذه الشخصيات المريضة تدخل ست الملك فتعبر عن استنكارها للوضعية التي وجدت فيها الحاكم لأن المكان عبارة عن سجن واصطبل ومارستان ، كلها التقت في هذا الفضاء ، وبعد التشاور مع مساعديها ابن داوس وأرجوان يقررون نقله إلى حجرة منفردة فينهال عليهم الحاكم بالسب والشتائم ويعتبرهم ثالوث المؤامرة ويهددهم ويتوعدهم بالانتقام ، فيرد عليه ابن داوس باتهامه بالجنون ، ولكن ست الملك سرعان ما تتدخل وتوقف ابن داوس ، ولكن الحاكم يستمر في الشتم واللعن دون أن ينسى أخته التي اختارت ابن داوس زوجاً لها فيلومها على تآمرها مع الخدم ، فترد عليه بأن جنونه هو الذي دفعها إلى ما أقدمت عليه . ويتدخل أرجوان ليتوسل إلى ست الملك لكي تخلص كل الناس من هذا السيف المسلول المعلق على الرقاب (الحاكم) فلا تعيره انتباها وتواصل

نقاشها مع أخيها الذي عبر لها عن حبه "المدنس" فزاد اتهامها له بالجنون . فيرد عليها بأنه أخرجها من قلبه وأن الله وحده هو الذي يعمر مهجته وينتهي إلى طردها " اذهبي ... برئت منك ... اذهبي أيتها المرأة حضورك يعكر حدسي" ...(٣٣)

ويتواصل حوار المجانين والملحدين في جو شكيزوفريني ويتطور في مرحلة أولى إلى شجار ، ثم يتحول إلى عنف وقتل مجاني وجنوني دون أن يتحرك لا جبريل ولا الحاكم حتى نحس وكأن الموت فقد معناه فلم يعد هو الموت فالمقتول يطلبه والقاتل لا يعرف أنه يقتل والحاكم يتفرج ولا يتدخل ، وفي الأخير ينطق الحاكم مخاطبا جبريل " سنحج هذا المساء إلى شارة القدرة وننشر بيارق الله الحي فوق جبل المقطم يا جبريل(٣٤) ثم تدخل راشدة زوجة الحاكم المارستان ، فيهالها الأمر وتأمر رئيس الممرضين بأن يفك الحاكم من قيوده وترتمي عند أقدامه فيمسح على خديها مداعبا ويسأل عن الأطفال ويخرج الحاكم طليقاً .

الفصل الثالث : يبدو أن الكاتب في هذا الفصل حدد الفضاءين : الزماني فهو الليل والمكاني وهو جبل المقطم . لقد أحرقت القاهرة والحاكم يتفرج على الحريق وبعد أن أمر بالحرق يسأل ما فعلت بالقاهرة يا صاحب المشعل فيجيبه "أشعلت جبال الحطب في مواقد القيامة وأحرقت القاهرة"...(٣٥)

ويعلق الحاكم على الحريق بأن الماء والنار قد تصالحا ، ويبرر الذي أشعل النار جريمته ببعض الآيات الإنجيلية . تتدخل راشدة وتطلب من زوجها

الحاكم أن يغادر المكان ولكنه يرفض وتتعالى أصوات الحضور لاهجة المجد لله ، المجد لله ، وتتبعها توسلات الله أكبر ، الله أكبر فيتدخل جبريل ليصحح " المجد لمولانا الحاكم" (٣٦) فيرد عليه الحاكم " عليك السلام يا جبريل"(٣٧)

كذلك يشار إلى الحرب الأهلية التي دارت رحاها في القاهرة ويصور عنف الحاكم ، حتى جبريل أوفى أوفياء الحاكم رق قلبه لهذا العنف القاتل والدمار والخراب اللذين حلا بالقاهرة وسكانها ولم يستثن حتى حيواناتها ولكن الحاكم لا يلين ولا يهتز لهول العنف بل يواصل متعته "النيرونية" بمشاهد الحرق والقتل والدمار.

ويقع احضار ثالوث المؤامرة ابن داوس وأرجوان وست الملك مغلولين بالسلاسل ويأمر الحاكم بفك قيود أخته ست الملك فتتوسل إليه أن يقتلها ولكنه يتجاهلها تمامها " لست أعرفك أيتها المرأة ، من أنت ؟"(٣٨) ولكن قلب راشدة (زوجة الحاكم) يرق لحال ست الملك فيمنعها الحاكم ويأخذها من يدها مبتعدا بها عن الجماعة : " تعالي ننجب ابنا ، ستحبلين وتمتلئين بالله مرة أخرى"..(٣٩)

يبقى أرجوان وابن داوس يعبث بهما الوقاد والأحدب ، وهما من أتباع الحاكم فيمثلان بالاثنين المغلولين اللذين ساعدا ست الملك على تدبير المؤامرة ، مؤامرة عزل الحاكم وينتهي الفصل بأقسى مشاهد العنف والتنكيل والشطحات الصوفية ، فتكون لوحة فسيفساء من نار وماء وقتل

وتعذيب وتراتيل صوفية.

مشهد رؤيا الاختتام : عودة إلى جو الحلقات الصوفية التي بدأ بها الكاتب مسرحيته وتختفي كل الشخصيات ولا يبقى إلا ثلاثة : الحاكم في نشوة انتصاره ، وجبريل متخبطا على الأرض مصابا بداء الصرع وممرض عجوز ز. بتلاوة صوفية معجزة ، يقوم جبريل من صرعته ويستوي واقفا أمام الحاكم قائلا : مولانا لك البقاء ثم يسترسل في كيل المدائح للحاكم وتأليهه ثم تعود كل الشخصيات المساعدة للحاكم متقربة عابدة مؤلهة (جبريل ، العبد ، الوقاد ، الأحدب ، الممرض العجوز) ، فيعبر الحاكم عن تألهه صراحة : " الأرض لا تحتمل خطو الرب ، والأذن الآدمية لا تحتمل سماع الصوت الإلهي."(٤٠) وفي هذا الخضم يخرج العبد من وسط الجماعة ويطعن الحاكم فيصرخ ويختفي من المشهد .

أول ردة فعل كانت لجبريل " قتلوا الله الحي ، طعنوا كيان الله ، قطعوا جذعنا وجذرنا والفرع"(٤١) وينتهي المشهد بهذه الكلمات التي نطق بها الحاكم : " الله حي لا يموت انتظروا عودته المنتقمة."(٤٢)

المسرحية الثالثة التي سنتناولها بالبحث هي : " حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله"

قسم الكاتب مسرحيته الطويلة نسبيا (مقارنة مع السابقتين) إلى فصلين فقط:

يمتد الفصل الأول من الصفحة ٦ إلى الصفحة ٨٦ .

والفصل الثاني من الصفحة ٧٠ إلى الصفحة ١١٨ .

الفصل الأول : يبدأ بمجموعة من المؤرخين بدون أسماء في البداية ثم شيئا فشيئا تعرف أسماؤهم وهم يتناقشون حول تسمية مدينة القاهرة ومن هو الذي اقترح هذه التسمية ، حيث يتدخل المعز ليبرر سبب الاختيار بقوله : لتقهر الدنيا ، ويرفض تسمية أخرى كان قد اقترحها عليه قائده جوهر الصقلي الذي أمره بأن يفتح القاهرة بدون حرب . يورد الكاتب أقوال العديد من المؤرخين حول مدينة القاهرة (بناياتها ، سكانها ، نيلها ، تربتها ، أسواقها ، قصورها وأسوارها) وانطباعاتهم بعد زيارتهم لها.

لوحة يصورها السيد حافظ من خلال المؤرخين للقاهرة كأنه يتغزل بها ، ثم يورد بعض الآيات القرآنية حول مصر كما يذكر بعض الأحاديث النبوية ، ثم يتطرق إلى ذكر الأنبياء الذين ولدوا في مصر أو دخلوها وهم كثيرون ويستمر التعبير عن الإعجاب بمصر " من أراد أن ينظر إلى شبه جنة الفردوس فلينظر إلى أرض مصر"(٤٣) ...

لا يتحدث الكاتب عن مصر وحدها بل يشير إلى سكانها أيضا ومميزاتهم الأخلاقية (الفكاهة) حتى يدخل ابن خلدون على المؤرخين ويدلي بشهادته أيضا " رأيت حاضرة الدنيا ، وبستان العالم ، ومحشر الأمم... وايوان الإسلام وكرسي الملك ، تلوح القصور والدواوين" ...(٤٤) بعد ابن خلدون يبدأ السيد حافظ يروي حكاية القاهرة مع جوهر الصقلي والمعز لدين الله الفاطمي عن طريق المؤرخين تارة وعن طريق شخصيتي المعز وجوهر ،

فيصف الدخول إلى مصر والاتصال بأهلها واختيار موقع القاهرة والحديث عن الخلفاء الفاطميين الثلاثة المعز والعزيز والحاكم ومآثرهم والظروف التي تولى فيها الحاكم السلطة ويشير إلى الاختلافات التي وقعت بين مسؤولي الدولة حول الوصاية على عرش الحاكم.

وتسوء الأمور بين المتنفزين حتى تصل إلى المبارزة بالسيف ، وتتدخل ست الملك في الحوار والنقاش فتتهم ابن عمار بمحاولة قتل الحاكم من أجل السلطة : " إنه صراع السلطة يا أخي ... وعليك أن تفهمه وبسرعة فابن عمار فكر أن يقتلك".(٤٦) فيستغرب الحاكم من دوافع محاولة القتل . تقترح ست الملك على أخيها أن يغادر القصر وتطمئنه بأن عيونها تلاحقه أينما كان . وفي الأثناء يموت قاضي القضاة فتصادر أمواله وتوضع في بيت مال المسلمين ويعين قاض جديد . ويدور حوار بين أم الحاكم وأخته تجاملان بعضهما وتنصح الأم الأخت بأن تحافظ على

أخيها وترعاه فتعدها بذلك . ويبدأ الحاكم بأمر الله في ممارسة بعض سلطاته فيحاكم برجوان ويأمر بإعدامه باعتباره خائن الأمة وسارق الناس ، من هنا يبدأ الحاكم سلسلة أعماله الدموية ويبدأ نزوله إلى الشارع القاهري في حي شعبي من أحياء القاهرة ، هو حي امبابة ، مرفوقا بخادم ويتخذ صحبة فيها شواء وزبالا . منطقة شعبية مصرية فيها بعض المطاعم الشعبية ويصف السيد حافظ مشادة بين صبي الشواء وزبون لم يجد نقوده ليدفع بعد أن أكل ، فيحتد الشجار بين الاثنين ويدخل عليهم الحاكم بأمر الله متنكرا

فيستمع إلى همومهم عبر حوارات خفيفة يصلون فيها إلى الحكم على السياسة بأنها عبء ثقيل " لما كنت زبال كنت شايل حمولة الزبالة في المدينة ولما كنت سلطان شلت كل هموم المدينة"(٤٧) ويدخلون في تقييم مرحلة حكم العزيز والحديث عن ابنه الحاكم (الحاضر في المجلس) ويعتقدون أن الحاشية ستفسده كما أفسدت

غيره ، وفي الأخير يجمعون على ضرورة أن يتخلصوا من الحديث في السياسة " سيرة السياسة بتجيب الدناسة"..(٤٨)

وينادي المنادي بأن برجوان قتل فيفرح الناس ويغنون ويرقصون وينهال الحضور على الحاكم بالأسئلة حتى يعترف بأنه الحاكم بأمر الله فيصعق الحاضرون في البداية ثم يرحبون به فيترجاهم أن يقبلوه صديقا لهم " لا أنا عايز أجي لكم هنا وأقعد هنا في امبابة وسط الناس...(٤٩) ويقرر الحاكم أن يكون دكان الشواء ديوان المظالم يحكم فيه الناس بالعدل ، ثم تظهر المجموعة المعارضة للحاكم الأثرياء والقضاة وقواد الجيش ويقررون أن يتآمروا على الحاكم بكل السبل والإمكانيات ويطرحون مسألة تولية ست الملك عليهم وسرعان ما يرفض الاقتراح باعتبارها امرأة فيجمعون على مراقبته ومعاقبته إن لزم الأمر.

ثم يعود الكاتب إلى الحديث عن الحاكم الذي يأمر بإنارة شوارع القاهرة وشن حملة لتنظيف الشوارع من الأوساخ وتحذير كل من تسول له نفسه بإلقاء الفواضل في الطرقات ، ويسير الحاكم وسط شوارع القاهرة بدون

حراس لأنه عدل فأمن فسار بدون حراس . ويدور الحديث حول النساء والزواج والطلاق وخوف النساء من الحاكم بعد أن منع خروج النساء من منازلهن.

وتعرض على أصدقاء الحاكم قسام وفتحي رشوة ليتوسطا لمواطن لكي يخلصه الحاكم من ديونه فترفض الرشوة وتتدخل أم فتحي (صديق الحاكم) تشتكيه من أخته المتزوجة وخلافاتها المستمرة مع زوجها. ويعود الحاكم إلى الظهور من جديد في الدكان ويصدر مرسوما يأمر فيه سكان القاهرة بالنوم نهارا وفتح الدكاكين والمتاجر ليلا ويستمع إلى بعض الشكاوي ويحكم فيها بالعدل حتى تظهر امرأتان على شئ من الخلاعة في طريقهما إلى الحمام فيلاحظ أن النساء والرجال يدخلون نفس الحمام فيصدر قرارا بفصل حمامات النساء عن الرجال بعد أن يأمر بقتل الموجودين داخل الحمام المختلط ومنع تشييع الجنازات بالطبل والمزمار.

ثم ينتقم من قاضي القضاة وأمر بقتله وإحراق جثته ، لأنه أمر بجلد رجل لم يرض أن يزوج ابنته لخادم القاضي ألف جلدة حتى مات . فخرج كل الناس وراء جنازته . ثم يأمر بتعويض لأحد المواطنين افتك منه الجيش كمية كبيرة من العسل موجهة لصنع (الحلاوة) وبعد أن يتأكد الحاكم يرد له أمواله . وتخرج سلمى أخت فتحي صديق الحاكم إلى قمة الأحداث تناقش أحكام الحاكم وتتحدى وتشتكي من زوجها وتطلب الطلاق ولكن أخاها يقنعها أخيرا بالعودة إلى بيتها بعد أن وعدها بأنه سيلتحق بهما. وفي الأثناء يدخل

عليهم شهبندر التجار وابن داوس ويتناقشون حول جنسية الحاكم ، هل هو مغربي ؟ أم مصري ؟ فيتمسك فتحي بمصريته ويمدح عدله وعلمه وتواضعه . ثم يتطرق المؤلف إلى ابن داوس وشهبندر التجار وكبار قواد الجيش اللذين بدأوا يخططون للتآمر على الحاكم . وتحس ست الملك بالمؤامرة من خلال اختفاء القمح من الأسواق وتنبه الحاكم فيثور ويصدر تحذيرا مبطنا بالوعيد إلى التجار لكي يوجدوا القمح في كل الدكاكين . وتثير ست الملك مع الحاكم بحضور خاليهما - وهما من القساوسة - بأن عدد الكنائس قليل ، وهنا يعبر الحاكم بأمر الله عن تسامحه وتساوي الأديان عنده ويحاول إقناع أخته أن مؤامرة تدبر ضده : " أعرف أن هناك مؤامرة كبرى من زعماء بني كتامة ومؤامرة من أحبار اليهود ، ومؤامرة من أقاربي ومؤامرة من التجار..."(٥٠) ويدخل على الحاكم شهبندر التجار وابن داوس ويدور نقاش عنيف بين الحاكم وابن داوس حول نزاهة جوهر الصقلي أو عدم نزاهته . هل تؤخذ أمواله الطائلة إلى بيت المال أم تترك لولده ويغضب ابن داوس عندما شكك الحاكم في صدق ونزاهة جوهر الصقلي . ثم ينتبه إلى وجود شهبندر التجار فيتوعده ومن ورائه من التجار إن لم يجد غدا القمح إثر صلاة الظهر في الدكاكين . تسكن الحارة مغنية اسمها عزيزة فتدخل إرباكا على جيرانها من الرجال فتحي وقسام وفاتوش وعمران ولكن قسام يتعلق بها تعلقا شديدا فتقربه وترفض البقية ويقترح عليها الزواج لكنها ترفض لأنها مكلفة بقتل الحاكم دون أن تعلم أحداً .

لقد كلفها ابن داوس وشهبندر التجار بأن تربط علاقة مع الحاكم باعتباره يتردد على دكان فتحي في حي امبابة فسكنت هي بجانب الدكان لتسهل مهمتها " لما توقعيه نفضحه ونجرحه ونذبحه"..(٥١)

ثم تخرج مجموعة من السكارى المتسكعين في الشوارع ويدور بينهم نقاش حول الزوجات والحاكم وعدل الحاكم وتواضعه وأصدقائه في حي امبابة وافتخار هؤلاء الأصدقاء بمصادقة الحاكم ويخطر على بالهم التبول على دكان فتحي الشواء أين يجلس الحاكم مع أصدقائه فيمسكهم متلبسين بجريمة التبول إذ أن الحاكم عدها جريمة "وسخت الطريق ، وسخت القاهرة ، قاهرتي الجميلة"...(٥٢) ، ويصدر عليهم أحكاما عادلة من الخصي إلى الجلد إلى المكافأة المادية لمن نهي الآخرين عن التبول في الطريق العام.

ثم يذهب الحاكم ليتفقد مفعول قراره الصادر حول القمح والتصرف على ضوء نتيجة الإنذار الذي أصدره إلى التجار وفعلا يجد كل الدكاكين مملوءة قمحا والخبز بأرخص الأثمان ، ويدخل على أحد الخبازين وهو في حالة عجن مستخدما رجليه ، فيشمئز الحاكم من المنظر " دا كلام فارغ يعجن العيش من الآن بالايدين . ممنوع استخدام الرجلين ونصدر مرسوم في الحال"(٥٣)، ويأمر الحاكم أن يجمع القمح ويوضع في أماكن محددة ويدفع ثمنه للتجار ويوزع على الفقراء حسب حاجة كل واحد وينتهي الفصل باتهام الحاكم بالجنون من طرف شهبندر التجار.

الفصل الثاني : يبدأ من الصفحة ٧٠ إلى غاية الصفحة ١١٨ ، ينفتح هذا

الفصل على حوار حاد بين عزيزة المطربة الراقصة التي استوطنت واشترت بيتا قرب دكان فتحي الشواء حتى تستطيع إيقاع الحاكم في شباكها باعتباره يتردد على هذا الحي في امبابة ودكان فتحي الشواء بالذات . وعندما يحتد النقاش يهددها بأنه سيخبر الحاكم بما يجري في الحي من خلاعة مصدرها عزيزة ومجموعتها النسائية الخليعة وتترجاه عزيزة أن يفعل حتى تستطيع رؤية الحاكم وفجأة يتدخل قسام صديق فتحي فيحاول تهدئة عزيزة وإدخالها إلى بيتها . يحاول فتحي إخراج صديقه قسام من بيت عزيزة وفي الأثناء يدخل الحاكم ممتطيا جحشا فتخر عزيزة ساجدة تحت قدميه فيسأل الحضور عنها ثم يسأل قسام عن أحواله وصحته ثم تنهمر عليه عزيزة بالأسئلة وهو يجيب ومن خلال الكلام تحاول إيهامه بأنها تحبه حتى يتساءل " الست دي مالها"(٥٤) فتجيبه بأنها عاشقة ويواصل الحاكم تجاهلها وتجاهل تصريح الحب الذي تلقيه على مسمعه ويسألها عمن تحب ، هل هو فتحي هل هو قسام فتنفي باستمرار وهنا تعترف له بأن من تحب هو الحاكم بأمر الله فيصعق : " ياخبر أبوكي أسود"...(٥٥).

ثم تظهر ست الملك على مسرح الأحداث مع ابن الحاكم يشكوها إهمال أبيه له فتخفف عنه حتى يدخل ابن داوس فيحاول ابن الحاكم الخروج فتطلب منه البقاء . يشتكي ابن داوس من ظلم الحاكم وقتله العديد من رجالات قبائل كتامة ، فيطرح عليها مسألة الرحيل عن مصر ، فتطلبمنه التروي وألا يتخذ أي قرار قبل استكمال الحوار نظرا لأن والدة الحاكم قد دخلت

المجلس . تدخلت أم الحاكم مباشرة في الحوار مدينة تصرفات الكتاميين ومعبرة عن تعاطفها وخوفها على ابن الحاكم الذي لم يبد أي إلمام بالسياسة وأي رغبة في السلطة . تخرج أم الحاكم ويدخل فتحي الشواء صديق الحاكم الذي يعلم ست الملك بأن أخاها في خطر من جراء عزيزة وحبالها التي لفتها حول الحاكم وأنه بنى لها قصرا وأصبح يقضي معها الساعات الطويلة . يلتحق قسام بفتحي خوفا عليه من مكروه ويظهر أن ست الملك كانت تعرفه من فترة فتسأله عن الأولاد والصحة والعشق . وفي هذه الأثناء يظهر وباء الطاعون في القاهرة ، ولذلك وجب إعلام الحاكم بهذه المسألة . ثم يبدو لنا الحاكم متنسكا متعبدا على جبل المقطم مشرفا على القاهرة متضرعاً إلى الله ليدرأ الخطر ويبعد المصيبة التي حلت بالشعب . تأتي عزيزة إلى الحاكم فتجده مغبر الوجه معفرا بالتراب سائب الذقن لم يأكل منذ أسبوع ، فتلومه فيرد عليها بأن الأكل لايحلو له والشعب يموت من الوباء ، لذلك ترهب وتنسك وتعبد طلبا للرحمة . تحاول عزيزة إخراج الحاكم من حالة التزهد وتعده بالرقص والغناء وقضاء اللحظات السعيدة " يا عزيزة أنت شيطان الأنوثة .. سأقتلك أنت وكل هؤلاء النسوة في الحال"...(٥٦) اعتقد الحاكم أن الوباء كان عقابا من الله نتيجة الفساد ، وعزيزة رمز الفساد ويحكم عليها ورفيقاتها جميعا بالموت . وقبل الموت تعترف عزيزة للحاكم بأنها جاءت لقتله بعثها شهبندر التجار وابن داوس : " هما بعثوني علشان أسمك وأذبحك ماقدرتش ايدي ارتعشت قلبي انتفض ... بس حبيتك وبخيالك

طفت الليالي أغني لك وأحلم بك"...(٥٧). ولكن فات الأوان وصدر حكم الحاكم بالإعدام.

ثم يسأل الحاكم عن حال الرعية وماذا فعل بها الوباء فيأمر بأخذ بعض الاحتياطات الواجبة لمنع انتشار الوباء مثل قتل الكلاب والفئران ومنع أكل الملوخية والترمس والأشياء النيئة.

قسام الذي أحب عزيزة ولم يعرف بحكم الإعدام أتى إلى دارها ، قرع الباب ووعدها بالزواج ولكن دون مجيب وهو يبكي . ثم يلوم الحاكم على قسوته الظالمة بعد أن يعلم بموتها وهو على حالة سكر واضح فيتخيلها وهي تغني فيبكي . يدخل عليه فتحي يحاول أن يخفف عنه ويحاول أن يبعث فيه الأمل والعزيمة على الصمود واعداً إياه بأن يزوجه أحلى النساء . وتدخل بعض النسوة في النقاش فيتهمهن الحاكم بالجنون . يفتح فتحي دكانه ويسمع تعليقات الناس : هذا قتل كلبين سيحصل على عشرة دينارات وذاك اصطاد ثلاثين فأرا وكل فأر مكافأته خمسة دنانير ويحتد الحوار والنقاش والخصام بين اثنين كل واحد منهما يدعي أنه قتل الكلب فبالتالي تكون المكافأة له دون غيره " اقسموه انت حتة وهو حتة"(٥٨).

ويسرد المؤلف العديد من المواقف المضحكة بطريقة السيد حافظ الفكاهية كالخلاف الذي نشب بين الأب وابنه كل منهما يتهم الآخر بأنه سرق له صيده الثمين(٣٠ فأرا). في خضم هذه المواقف الهزلية الساخرة تدخل أخت عزيزة التي جاءت لتأخذ أدباش أختها وتصفي تركتها فيستغرب فتحي

وقسام من الشبه بين الأختين تطلب من قسام مرافقتها إلى بيت أختها بينما يأتي عمران زوج أخت فتحي ويشتكي لصهره عجزه الجنسي الذي أصابه بعد أن رأى عملية خصي لأحد أصدقائه لأنه تبول في الشارع العام يعبر عمران عن عجزه الذي سبب له الانغماس في السكر والعربدة فيقترح عليه صهره أن يأخذه إلى أحد المشعوذين ولكن سلمى أخت فتحي

تقطع عليهما الحوار قائلة بأنها تريد أن تشتري حمامتين لمعالجة زوجها فيرفض ولكنها تصر على معالجته وتبدأ بمدحه وإطرائه بأنه سيد الرجال وأقواهم . تحاول سنية أن تعرف سبب موت أختها عزيزة من قسام ومن غيره ولكن لا أحد يطيعها جوابا شافيا فتحتار ، وإذ بالحاكم يدخل دكان فتحي فيطمئن على أن الوباء قد خف نتيجة تطبيق القوانين الصارمة التي أصدرها ثم تحدث مشاجرة أمام الحاكم إذ أن شخصاً سطا على كلب جاره وهو كلب نظيف روماني وأكله فجاء يشتكيه إلى الحاكم فينكر في البداية ثم يعترف بأكل الكلب . وبعد الحكم في الخصومة بين مربي الكلاب الثري وآكل الكلب ينتبه الحاكم إلى سنية فيسأل عنها الحضور فتقدم هي نفسها بأنها أخت عزيزة وجاءت لتأخذ ميراث أختها.

وتنتاب الحاكم لحظات ضعف جديدة كما وقع له مع أختها عزيزة فينهرها متهما إياها: " أنت ريح تعصف بقلبي المتعب"(٥٩). ويدخل معها في حوار شيق فيختلط الحلم بالواقع عند سنية وعند الحاكم ، كل منهما يرغب في الآخر وينفر منه بالقوة وأخيرا يأمر الحاكم بأنه ينبغي على هذه المرأة

أن ترحل بسرعة وأن تصفي تركة أختها بأسرع ما يمكن وإذا لم تجد ثمنا للبيت طلب الحاكم أن تعطى الضعف وأن ترحل بسرعة .

ولكنها تسأل الحاكم كيف ماتت أختها فيجيبها بأنه هو الذي قتلها مع عشرين ألف امرأة.

يقترب رمضان فيأمر الحاكم أن تقام موائد الرحمان للإفطار في كل أحياء القاهرة . يعود ابن الدواس من المغرب راغبا في التخلص من الحاكم فيأتي إلى ست الملك ويناقشها في تجاوزات الحاكم ونقمة الناس عليه وخاصة التجار فترد ست الملك بعنف وتتهمه بأنه يريد العرش حتى وإن عبر لها عن حبه ، فينكر أنه يريد العرش بل يريد تخليص المسلمين من كابوس الحكم ، وفجأة يدخل الحاكم فيمد سيفه إلى ابن دواس ويطلب منه أن يقتله إذا كان في ذلك خير المسلمين فتتدخل ست الملك ولكن الحاكم يصرخ في وجهها : " لا تتدخلي فيما لا يعنيك ، لك أمور القصر والطعام والحريم ، اخرجي من شؤون السياسة إلى شؤون المطبخ"..(٦٠).

ثم يدخل الحاكم في حوار غاية في الحدة مع ابن دواس الذي اشترط الأمان قبل أن يرد على الحاكم ويناقشه في المجازر التي ارتكبها ،

والحماقات والمتاهات التي أدخل فيها العامة والخاصة ، وينهي ابن دواس حواره بتهديد الحاكم بأن التاريخ سيشوهه أمام الأجيال اللاحقة . هنا تبدو علامات الهزيمة على الحاكم الذي يتدخل ابنه الظاهر بعد أن غادرهما ابن دواس ويسأله عن السبب في ذلك فيجيبه الحاكم بكل مرارة: " ما يقوله

هو الصحيح ... التاريخ سيشوهني لأن من يكتب التاريخ أعداء عدل الحاكم"...(٦١).

يحاول الظاهر أن يصالح بين أبيه وعمته ولكن الحاكم يرفض رفضا قاطعا ويفرض على ست الملك نوعاً من الإقامة الجبرية.

يبدأ مشهد محاكمة الحاكم من طرف المؤرخين مثل ابن اياس والمقريزي وشمس الدين الذهيبي ومعهم شهبندر التجار ، وينتهي الحاكم بطلب الاستغاثة من الحكم القاسي الذي أصدره أعداؤه رغم إنجازاته العديدة التي حققها والتي أهملها المؤرخون الذين حاكموه . تدخل ست الملك على الحاكم وتدخل معه في نقاش حول علاقتهما التي تدهورت شاكية من الحصار الذي يضربه حولها معددة الخدمات التي قدمتها له وللدولة الفاطمية ، يحاول الحاكم التخفيف عنها ويعاتبها على العلاقة التي تربطها بابن دواس ويخبرها بأنه خطبها أكثر من مرة ورفض الطلب ورغم العتاب والإلحاح تبقى قرارات الحاكم صارمة لا مجال لنقضها فتتمنى ست الملك الموت على أن تعامل هذه المعاملة.

تخرج ست الملك غاضبة ويدخل مجموعة من العلماء من بينهم الحسن بن الهيثم الذي يعرض عليه الحاكم التفكير في إنشاء سد لخزن مياه النيل وربط البحر الأحمر بالبحر الأبيض المتوسط وينتهي اللقاء بإسناد منح هامة للعلماء والباحثين والقضاة.

بعدها يدخل رئيس العسس ويعلم الحاكم أن مؤامرة تدبر ضده من طرف

صديقيه قسام وفتحي ولكن الحاكم يصل إلى نتيجة أن المؤامرة غير صحيحة وصديقاه بريئان منها ثم تدخل سنية مع الحاكم الذي أراد إغراءها بكل شئ لتتركه وتسافر ولكنها رفضت وتعبر عن تعلقها به كشخص وأخيرا يتذرع لها بأنه " محب وعاشق للقاهرة"(٦٢) فتجيبه أن القاهرة مدينة بينما هي بشر تحس ، تحب وتشعر، ويصر على تعلقه بالقاهرة من جديد وتصر هي على التعلق به وفي الختام يتوسل إليها كي تسافر وتتركه : " أنا ضعيف أمام الله . ضعيف أمام الجمال المطلق وفي عينيك أرى ضعفي أتوسل إليك أن ترحلي ، ارحلي وخذي ما شئت وهذا خاتمي أوقع لك على أمان"...(٦٣) هذا الرجاء حتى الخضوع جاء نتيجة خوف من أن يضعف أمام المرأة شيطان الأنوثة والجمال ولكنها تخرج دون أن تأخذ أي شئ . يخرج الحاكم ويتجه إلى صديقيه ويلتقي ابن دواس بست الملك فيتناقشان ويفكران في حل للتخلص من الحاكم بعد أن ينضم إليهما شهبندر التجار ويخبرهما بأن البلاد والعباد ضجوا من الحاكم وبالتالي وجب قتله فتصعق ست الملك لهذا القرار القاسي " غدا في المساء سيتم قتله في المقطم أو السوق."(٦٤.) وتصرخ ست الملك يا إلهي وتخرج . ثم يبدأ مشهد التهيئة لاغتيال الحاكم بين ابن دواس وشهبندر التجار وشاب متعصب للإسلام يوغرون صدره على الحاكم : " هذا الحاكم بأمر الله قد كفر وادعى أنه الله وأنه يحيي ويميت وأن لا إله غيره"(٦٥). وعندما يمتلئ الشاب حماساً بعد الشحنات التي زوداه بها قال " سأقتله غيرة لله وللإسلام"(٦٦).

وفعلا يتفق الثلاثة على المكان والزمان الذي ستتم فيه عملية القتل.
يعود المؤلف إلى حي امبابة وفتحي الشواء وقسام وجماعة الحي حيث يطلق عمران سلمى أخت فتحي الشواء ويدخل عليهم الحسن بن الهيثم واصفاً لهم عجزه عن القيام بالمشاريع التي طلبها الحاكم فينصحونه بالتظاهر بالجنون ويدخل عليهم الحاكم ويتهمهم بالخيانة مازحاً أمام رئيس العسس وعندما يرى أحد النخاسين يسوق مجموعة من العبيد يصدر أمرا يمنع تجارة ويعود إلى المزح مع صديقيه حول المؤامرة وفي النهاية يأمر رئيس عسسه بأن يدفع لفتحي وقسام كل واحد منهما مبلغ ألف دينار كتعويض عن الادعاء الكاذب حول المؤامرة المزعومة ، ويظهر الحسن بن الهيثم وهو مجنون والأطفال يركضون وراءه فيأسف الحاكم لحاله.
يعود الحاكم إلى قصره ويلتقي بأبنائه أولا فيلاطفهم ثم يلتقي بأمه وزوجته ، فيعتذر من زوجته على ما سببه لها من أتعاب . يقوم الحاكم ببعض الأفعال كأنه بدأ يحس بقرب أجله فتسأله أمه عن السبب فيجيبها بأنه رأى النجم المشؤوم ، فتحذره من الخروج ويصر على الخروج رغم
تحذير أمه ويطعن الحاكم.
طعن الشاب بعد أن شحنه ابن دواس وشهبندر التجار بتعصب إسلامي أعماه عما سواه وهذه نهاية أولى ، إذ أن الكاتب الأستاذ السيد حافظ جعل للنص نهاية ثانية محتملة.
النهاية الثانية ، ويبدأ هذا الاقتراح من ذلك الحوار الذي يدور بين الحاكم

وأمه حول التحركات والتحولات التي تجري في القصر بأمره فيجيبها بعموميات ويخبرها بأنه رأى النجم المشؤوم فتحذره من الخروج ولكنه يصر ويطعن في حارة برجوان من طرف ابن حسيب الشاب المتعصب للإسلام والمسلمين : " قتلته قتلته ثأرا لله وللمسلمين"(٦٧).

يركض ابن حسيب تجاه أصدقاء الحاكم فتحي وقسام حاملا معه قطعة من جسد الحاكم وهو يصرخ بأعلى صوته بأنه قتل الحاكم فيستغرب الجماعة ويتهمونه بالجنون ثم ينتحر بخنجر صارخاً أنا شهيد . ويشيع خبر مقتل الحاكم فتزغرد النساء ويكثر الهرج والمرج والناس بين مصدق ومكذب وثالث مؤمن باختفاء الحاكم الذي سيعود يوماً ويملأ الأرض عدلا.

حاولنا تلخيص المسرحيات الثلاث بشيء من الإطناب وذلك بغية إفادة القارئ الذي لم يطلع على المسرحيات لكي يأخذ فكرة متكاملة (بالرغم من أن كل تلخيص هو تشويه) عن هذه المسرحيات المعبرة بشكل أو بآخر عن مسيرة الكتابة المسرحية العربية سواء كانت في المشرق أو في المغرب وخاصة أن موضوع المسرحيات واحد فهو أكثر دلالة وأصدق تعبيرا عن الفروقات في الأساليب والرؤية سواء من خلال الأجيال (باكثير وحافظ) أو الأقطار (حافظ والقهواجي) أو التوجهات الفكرية والرؤى الجمالية (حافظ ـ باكثير ـ القهواجي).

نبدأ حديثنا من عنوان العمل ، حيث عنون باكثير مسرحيته بـ "سر الحاكم بأمر الله" وكأنه يكتب فصلا في كتاب للتاريخ الفاطمي عنوانه سر الحاكم

بأمر الله وكأن الكاتب كان مشغولا فقط بسر الحاكم محاولا الكشف عن السر واعدا إيانا بأنه سوف يوضحه نظرا لأن وظيفة العنوان أساسية لأي مؤلف فهو يختصر ويكثف ويوحي ويدل ، فهو مبتدأ والمتن خبره ، على رأي النقاد البنيويين . وفعلا ظل باكثير طوال المسرحية وكأنه يبحث عن سر غامض في شخصية الحاكم بأمر الله . إن كلمة السر تحيلنا مباشرة إلى المفتشين المشهورين في الشرطة العالمية (شارلوك هولمز أو كولمبو). وفعلا عندما وصل باكثير إلى سر الحاكم بأمر الله بدأ يصرخ كما صرخ أرخميدس وجدتها وجدتها (لقد كانت مؤامرة فارسية على الإسلام) هذا هو ما غمض من السر.

جاء عنوان مسرحية باكثير " سر الحاكم بأمر الله " جملة اسمية متكونة من مضاف ومضاف إليه زادها تخصيصا بمضاف ومضاف إليه ثان وكأنه انطلق في تحديد عنوانه من الجزء إلى الكل سر الحاكم أمر الله ، فإذا اعتبرنا العنوان مبتدأ والنص خبره على حد تعبير رولان بارت نقول : إن علي أحمد باكثير حدد في العنوان محتوى النص إذ أن باكثير أراد أن يقول لنا إنه سيكشف سر الحاكم بأمر الله في هذه المسرحية . وفعلا حاول كشفه وتفسيره . وإذا كان العنوان مكونا من أربعة أسماء دون وجود أفعال فإن هذا النص المسرحي بقي محصورا في العنوان سر الأسرار دون الدخول في مغامرة الفعل العلني حسب ما تقتضيه تقنيات العمل الدرامي.

أما الأستاذ البشير القهواجي فقد وضع لنا عنوانا بعيداً عن التاريخ "بيارق

الله" فأحالنا مباشرة إلى الفتوحات والغزوات والحروب والمعارك والانتصارات والانكسارات والجهاد في سبيل الله ونشر فكر ، ودعوة إلى قضية ما ، أو إلى ايديوليجية مقدسة فبدا الاستشهاد ضروريا بالآية " فلا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون " . جاء عنوان البشير القهواجي أيضا متكونا من مضاف ومضاف إليه ، يعني أنه كان أيضا جملة اسمية ، وهو أقصر العناوين الثلاثة (من كلمتين فقط فكانت البلاغة في الإيجاز).

لقد كانت رؤية البشير القهواجي من خلال عنوانه دالة على المطلق ولكن المطلق الإسلامي في رؤية العالم والكون من خير وشر وإيمان ونضال في سبيل نشر مبدأ أو قناعة والدفاع عنها حتى الموت.

أما بخصوص الأستاذ السيد حافظ فقد جاء عنوانه أطول العناوين أو أكثر العناوين بعدا عن التاريخ وعن اللاهوت الإسلامي " حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله " ، إذ أن الجملة الأولى في العنوان تحيلنا إلى المجتمع المصري وفنون حلوياته العديدة والمتنوعة " حلاوة زمان" وكأنه يحيلنا إلى أسف ما على هذه الحلاوة التي كانت في عهد ما وانقرضت ، وتركيبة الجملة تحيلنا إلى اللهجة العامية المشرقية وكأن المسألة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالشعب ثم يزيد من التخصيص عندما يذكر الجملة الثانية " أو عاشق القاهرة " فإذا كانت الجملة الأولى تحيلنا إلى المجتمع المشرقي العربي أو لربما الشعب المصري تحديدا فإنه مع عاشق القاهرة يحيلنا إلى

فضاء مكاني محدد وهو مدينة القاهرة وكأنه خرج من فضاء الشعب باتساعه وعاميته فدخل فضاء القاهرة بارستوقراطيتها وطبقتها الحاكمة عن طريق تلك الجملة العربية الفصيحة عاشق القاهرة . ولفظة العشق تدفعنا إلى التوجه برؤيتنا إلى تاريخنا سواء كان من حيث جانبه المادي وهو عشق المرأة وما مثلت في الشعر العربي بشقيه العذري والإباحي أو من جانبه الروحي مع التصوف الإسلامي . ثم يلتقي مع باكثير عندما يضيف الحاكم بأمر الله ، إذ أنه مع هذه الإضافة يزيد المسألة تخصيصا : مشرق مصر القاهرة الحاكم (قصر من قصور الفاطميين) ثم ينطلق منها إلى الكلية الله وكأن أضلاع المربع الذي تصوره السيد حافظ هو كالآتي :الشعب ، القاهرة ، الحاكم ، الله.

وإذا حاولنا أن نتلاعب بتركيب السيد حافظ في هذا العنوان لقلنا الله يحكم الشعب في القاهرة ولا غرابة في ذلك ادخلوها بسلام آمنين.

إن عنوان مسرحية السيد حافظ هو الأطول بين العناوين الثلاثة وعنوان بشير القهواجي هو الأقصر ، وكلمة الله قد وردت في العناوين الثلاثة وجاءت مضافا إليها عند الكتاب الثلاثة . أما لفظة الحاكم بأمر الله عند السيد حافظ وباكثير فقد وردت مضافا ، أما عند القهواجي فقد جاءت مضافا إليها " بيارق الله " فالأمر واجب وطاعة ، وأما البيارق فجهاد ونضال وتصوف وإن كانت الطاعة واجبة في كل الحالات . ولكن هل وقعت الطاعة ؟ وطاعة من لمن ؟ هل هي طاعة الحاكم لله أم طاعة الشعب للحاكم ، أم طاعة الشعب

لله . وقد ثبت لنا من خلال النصوص الثلاثة أن الطاعة لم تكن كاملة ، فطاعة الحاكم لله سواء عند القهواجي أو باكثير أو السيد حافظ قد اعتراها نوع من التمرد إذ أن الحاكم لم يكن ذلك البشر الخاضع المستسلم لله وأمره ومشيئته وبدا التمرد على غاية من العنف عند علي أحمد باكثير وهو الباحث عن سر هذا التمرد لأن باكثير ظل مهووساً بسر الحاكم وخاصة سر تمرده ، هذا التمرد الذي دفع إليه دفعا فلم يكن عن قناعة ذاتية كما هو الحال عند القهواجي أو حافظ.

سجل باكثير قمة التمرد بقوله : " سبحانك يل مولانا ، ما أعظم آياتك ، وأسطع بيناتك ، يا أحد ، يا محيي ، يا مميت ، يا قائم الزمان...(٦٨) ولهث علي أحمد باكثير باحثا عن عذر للحاكم في عدم طاعته لله ، بل طلب طاعته هو باعتباره إلهاً ووجد ضالته في مؤامرة فارسية جاءت لتخريب الإسلام وألصق تهمة جعل الحاكم يتمرد على الطاعة بسبب أحد الدروز المتأثرين بالفكر الفارسي ما قبل الإسلام (من مزدكية وخرمية وبابكية) وهنا يلتقي نص باكثير مع النص التاريخي : " ثم عن له أن يدعي الربوبية وقرب رجلا يعرف بالأخرم ساعده على ذلك وضم إليه طائفة بسطهم للأفعال الخارجة عن الديانة"(٦٩) بل أن باكثير نقل النص التاريخي حرفيا دون إشارة إلى المصدر " وتقرب إليه جماعة من الجهال فكانوا إذا لقوه قالوا : السلام عليك يا واحد يا أحد يا محيي يا مميت"..(٧٠) نفس الجملة وردت في النجوم الزاهرة ووردت عند باكثير. التمرد واضح حلله باكثير وحاول

تبيان أسبابه ومسبباته ولكن الطاعة تفرض نفسها على الحاكم بأمر الله في آخر المسرحية حيث أن باكثير حاول أن يميت الحاكم وهو مسلم مستسلم لقضاء الله وقدره ومشيئته وكان باكثير نصب نفسه مفتياً أو شيخا من شيوخ الإسلام ، مهمته تتمثل في جعل الحاكم يموت مسلما حتى تكتب له جنة الخلد.

أما تمرد الحاكم عند بشير القهواجي كان أقل حدة وأكثر وضوحاً وأكثر منطقية باعتبار أن الحاكم كان عالما فيلسوفا منجما وتلتقي هذه الصفات مع بعضها لتعطي متصوفا إسلاميا لا يبتعد كثيرا عن الحسين بن المنصور الحلاج الذي " وضع أسس الاتحاد والحلول والفناء في الذات الإلهية من خلال معادلة معقدة بتأله فيها الإنسان ويتأنس الإله"...(٧١) تصوف الحاكم بأمر الله عند القهواجي فتأله لكنه ليس تأله باكثير ، فهو أقل حدة إذ أن تأله الحاكم عند باكثير تأله عنيف فيه نفي الرب وإثبات رب جديد محله أما تأله الحاكم عند القهواجي فهو تأله شطح صوفي ، تأله ينساب انسياباً فلسفيا كانسياب النيل : " لأن الصوفي إذ يقول بالوحدة المطلقة يجعلها أيضا للعلاقة الحميمة بين فكره ومسلكه فيتحدان في الهذيان والخروج عن مقتضى المنطق السائد ولا يبالي عندها أن يرميه الغير بالحجارة"..(٧٢) وهذا الحاكم بأمر الله يعبر عن تألهه بطريقة شاعرية تطغى عليها لمسحة الصوفية : " أنا كلمة الحق ، أنا سر الأسرار ، أنا الحاكم الجبار ، أنا صاحب البستان والتنور ، أنا سلطان تخوم الظلمة وسلطان تخوم النور ،

أنا مفرد الخلق ، أنا فعل العشق"...(٧٣).

الحاكم بأمر الله عند القهواجي لا يحيي ولا يميت مثلما هو الحال عند أحمد باكثير وفي النص التاريخي بكتاب النجوم الزاهرة.

ولكن إذا التفتنا إلى الحاكم بأمر الله عند السيد حافظ وتساءلنا هل تمرد عن طاعة الله ؟ وجدناه لم يبد تمردا واضحا لأن هدف السيد حافظ لم يكن أبداً هدف سابقيه ، إذ بقدر ما كان العامل الميتافيزيكي يحرك القهواجي وباكثير فإن العامل المادي هو الذي كان يحرك السيد حافظ . لذلك رأينا آثار تمرد الحاكم في حالة واحدة وهي حالة إيمان الحاكم بالنجوم والتنجيم والمنجمين بالرغم من أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد نهى عن التنجيم بقوله " كذب المنجمون ولو صدقوا. "

الحاكم عند السيد حافظ لم يأخذ بهذا الحديث بل آمن بالتنجيم واعتقد فيه :
" شاهدت النجم المشؤوم الليلة في السماء"...(٧٤). ولكن بعض الصفات الدالة على تمرده قد صدرت من خصومه وخاصة من الرجل الذي قتله :
"كافر ، قتلته ، قتلته ثأرا لله وللمسلمين"...(٧٥).

اهتم السيد حافظ بالحاكم بأمر الله ليس في تمرده على طاعة الله ، إذ أن هذه المسألة لا تهمه ، بل اهتم بعلاقته بالناس ، بالشعب ، بالحياة اليومية. لقد تمرد الحاكم عند السيد حافظ تمردا اجتماعيا ماديا عن السلطة وأخلاقياتها ، فإن كان باكثير والقهواجي قد بحثا عن علاقة الحاكم بالسماء فإن السيد حافظ قد بحث عن علاقته بالأرض ، بالناس، بالحياة اليومية .

وهنا يتميز السيد حافظ عن سابقيه بطرح فكري اجتماعي يكاد يلامس الطرح الاشتراكي لمقاربة السلطة وعلاقتها بالمجتمع وبالتالي كانت مسألة الطاعة والعصيان والتأله مسائل ثانوية جدا عند حافظ . وإذا أردنا أن نتحدث عن طاعة الشعب للحاكم فإن هذه الطاعة كانت أكثر وضوحاً عند السيد حافظ لأن الشعب كان يحاكم خليفته على أساس أفعاله
اليومية ، وإحساسه بالفقراء والمساكين وتعاطفه مع المظلومين الذين ملأ فضاءهم عدلا وإحسانا وأمانا فأطاعوه وأطاعوا الله والرسول من ورائه باعتباره ولي الأمر.
أما باكثير والقهواجي فقد صورا الانتفاضات والقلاقل والتململ والتمرد على الحاكم بأمر الله وكأنهم جعلوا من عنصر الصراع ـ المتسبب حسب البعض في غياب المسرح عن الثقافة العربية الإسلامية- بين الحاكم والشعب من الركائز الأساسية لنصيهما المسرحيين ، فكان صراع الحاكم مع الله أولا وصراع الحاكم مع الشعب ثانيا ، فتحقق الصراع العمودي الغائب عن ثقافتنا العربية الإسلامية ـ على رأي محمد عزيزة(٧٦) أما صراع السيد حافظ الذي صور الحاكم يخوضه كان صراعاً أرضياً ، لأنه صراع طبقي (ضد التجار والارستوقراطية قبائل كتامة والقضاة) صراع ضد الظلم ، صراع ضد المرض والوباء ، وصراع داخلي أكثر عنفاً وحدة ، وهو صراع ضد الشهوة ، أو بتعبير آخر صراع ضد الغريزة المتمثلة في الجنس والأكل ... الصراع خيم على النصوص الثلاثة واختلف قوة وضعفا بين الكتاب الثلاثة

، إلا أنه كان صراعاً دمويا كثر فيه القتل وتعددت الضحايا حيث وصل إلى قتل الأطفال عند باكثير وقتل المرأة عند السيد حافظ (بالعشرات دفم أحياء) . فكانت الدماء تنساب في شوارع القاهرة في عهد الحاكم بأمر الله ، عهد القتل والعنف والدم كما ورد في النصوص التاريخية : " وقتل من العلماء والكتاب والأماثل ما لا يحصى"...(٧٧).

وقتل رفاق الدرب السابقين مثل ابن دواس وأرجوان وغيرهما كثير ، وتعذيب أخته ست الملك ، بل لم يكتف بالقتل المتعارف عليه بل ذهب إلى الحرق مثل نيرون تماما عند بشير القهواجي . أو القتل الجماعي في الحفرة الواحدة من النساء خاصة إغلاق الحمام على من فيه ليموتوا مختنقين ، نساء ورجالا ، أو الإلقاء من أعالي الجبال عند السيد حافظ أو وضع النساء في صناديق وإلقائها في النيل مثقلة بالرصاص بعد إحكام غلقها على من فيها من البشر.

نادرا ما يولد الإنسان مطيعا فالتمرد صفة من صفات الإنسان ، والتمرد يولد صراعا ، وبعد الصراع يمكن أن تحدث الطاعة سواء قسرا أو اقتناعا ، المهم أن الصراع كان نتيجة التمرد الذي سيقودنا بالضرورة إلى الحديث عن قطبي هذا الصراع في المسرحيات الثلاث مع الإشارة إلى الهدف الذي كان ينشده البطل في النصوص المذكورة وسوف نبدأ بمسرحية علي أحمد باكثير.

استطاع الحاكم بأمر الله بطل علي أحمد باكثير أن يجمع حوله العديد من

المساعدين سواء كانوا من المصريين كالحاجب وعبد الرحيم بن الياس وكاتب الدست ومساعد الكاتب ونسيم السياف وقائد القواد والوزير والعديد من العبيد الخاضعين لسلطته دون أن نغفل الشخصيات النسائية القريبة منه : أمه وزوجته وبعض جواريه مثل شمس ونرجس وغيرهما ، كما اندس في معسكره مجموعة من المتآمرين على الإسلام منهم حتكين ، حمزة ، حسن الأخرم ، الدرزي ، التميمي الذين يظهرون شيئا ويخفون شيئا آخر ، لأن هدفهم كان تدمير الحاكم وتدمير الإسلام كعقيدة وإيمان ويبدون مساعدة الحاكم ودفعه إلى إعلان تألهه على الناس ، وعندما يكتشف الحاكم حقيقتهم ينقلبون عليه ويحاول من بقي منهم على قيد الحياة قتل الحاكم ولكنهم يفشلون.

أما القطب المعارض ، فقد تزعمته ست الملك أخت الحاكم التي تمتلك الشرعية التاريخية للوقوف ضد الحاكم فهي ابنة العزيز المدللة ولكن العائق الوحيد الذي يمنعها من أن تكون نده ، هوأنها امرأة وهو عائق ديني أخلاقي اجتماعي . استطاعت ست الملك أن تقف ضد الحاكم رغم أنوثتها عندما حاول الحاكم تدمير العوامل الثلاثة التي تستند إليها الخلافة وهي العامل الديني والعامل الاقتصادي والعامل الاجتماعي ، إذ أنه نسفها من أساسها عندما ادعى الألوهية وهي أكبر المعاصي بل قمة الإلحاد عند المسلمين ، وبذلك استطاعت أن تفتك منه شرعية السلطة / الدولة المبنية أساسا على الشرعية الدينية التي دلت أفعاله على أنه سيدمرها . اعتمدت ست الملك

على شرعيتها الملكية (ابنة العزيز) فاستطاعت أن تستقطب رجال الدين من المذاهب الأربعة (السلطة الدينية) والتجار على اختلاف حرفهم ومهنهم (السلطة الاقتصادية) العلماء من منجمين وغيرهم ، كما استمالت ابن الدواس (عن طريق الترغيب العاطفي الجنسي) وهو قائد جند المغاربة من القبائل البربرية كما جلبت إلى صفها قائد جند الأتراك (الآلة العسكرية) كما استمالت إلى صفها العديد من الفئات الشعبية التي ضاقت ذرعاً بالحاكم وشطحاته الجنونية (من قتل وافتراء على الناس وتمرد على الدين والدولة).كما نلاحظ أن هذا القطب قد استطاع بزعامة ست الملك امتلاك السلطات الثلاث الدينية والاقتصادية والعسكرية وتبلغ قمة الصراع عندما يعلن الحاكم ألوهيته ويتهم أخته بالزنا ويقرر عرضها على القابلات لفحصها والتثبت من عذريتها "اذهبي الآن إلى قصرك لأبعثن لك القوابل لاستبرائك نعم ألست عذراءهم ألست تقولين إنك رغبت عن الزواج لتوفري على صيانة ملك أبيك ؟"(٧٨)

استطاع الحاكم أن يختار نقطة الضعف عند المرأة العربية الإسلامية وهي فرجها:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم وكان الحاكم يعرف جيدا أن العربي المسلم يدبن بالقتل كل علاقة غير شرعية بين الرجل والمرأة وكان يعتقد أيضا أنه وجه لأخته الضربة القاضية لكي ينفض من حولها مساعدوها وبذلك تبلغ عقدة المسرحية ذروتها.

كان الحاكم بأمر الله يطمح إلى امتلاك السلطة الدينية المطلقة عندما ادعى الربوبية وكأن السلطة السياسية لم تكفه فأراد أن يمتلك رقاب الناس دنيا وآخرة ، دينا ودنيا وأن يصفي خصومه الواحد تلو الآخر حتى يصبح معبودا للخلق عامة ويحقق نوعا من الخلود . ظل الحاكم خلال مسيرته الصراعية النضالية يرتقي الدرجات الواحدة تلو الأخرى فزيادة عن الحاصل وهو السيطرة السياسية أضاف إليها العلوم وخاصة الفلكية التي تحيل إلى علم الغيب فكانت المقدمة الضرورية لادعاء الألوهية باعتبار أن فن التنجيم (النجوم) نوع من محاولة معرفة علم الغيب وهي صفات الله ولذلك أدان الإسلام كل ما يقرب الإنسان من الألوهية (التنجيم ، السحر ، الشعر ، الرسم ...) .

حاول علي أحمد باكثير أن يجد عذرا للحاكم بأمر الله لمغامرته التألهية ولكنه تناسى أن الحاكم كان مستعدا لأن يتأله بدون تآمر من الفرس أو غيرهم.

أراد الحاكم أن يحقق لنفسه السلطة المطلقة حتى يتحكم في الناس كيفما شاء وبدون منازع أو منافس وأعتقد أنها مسألة إنسانية عادية توصل إليها مكيافيلي في "أميرة" منذ قرون . ولكن الصراع منذ البداية كان محسوم النتائج نظرا لأن الحاكم يناضل ميتافيزيكيا بينما كانت ست الملك تعارض ماديا كما كان صراع انطيقون ضد كريون ، انطيقون كانت مع الميتافيزيك وكريون كان مع قوانين الدولة ودعائم وجودها فكان انتصاره على انطيقون

. لذلك انتصرت ست الملك وانهزم الحاكم الذي حمل مسؤولية هزيمته على المتآمرين "بل غررت بي يا ملعون واستدرجتني إلى دعوى الألوهية(٧٩) ثم ينهار كليا " يا رب اغفر لي جهلي وحمقي ، رب خلصني من هذا الجسد اللعين ، طهرني من رجسه اقبض روحي إليك (يبكي) الآن ! الآن ! الآن". !(٨٠)

يخسر الحاكم إنسانيته ويخسر الألوهية التي حاول اكتسابها ففقد الاثنين ومات.

إذا تركنا باكثير وذهبنا إلى البشير القهواجي الذي كان الحاكم عنده أكثر منطقية رغم إغراقه في الميتافيزيك وهنا يلتقي القهواجي مع باكثير في أن الحاكم خاض صراع التأله بمثالية كبيرة لم تأخذ بعين الاعتبار المعطيات المادية للمجتمع . كان الفواعل في نص القهواجي أكثر وضوحا وأكثر منطقية وأكثر أرسطوطاليسية . إذا حاولنا أن نقسم الفواعل إلى أقطاب نقول أولا إن قطب الفواعل المساعدين الذي يتزعمه الحاكم تسلح بالفكر والعلم والرياضة الروحية وهو يضم زيادة على الحاكم بأمر الله جبريل وراشدة زوجة الحاكم وهم بشكل عام سلبيون غارقون في مثاليتهم سواء الحاكم المغرق في علومه الفلكية ورياضته الروحية وشطحاته الصوفية أو جبريل وهو أقرب المقربين إلى الحاكم الخاضع لأوامره المنبهر بشخصيته الذائب في روحانيته وراشدة تمثل الزوجة التقليدية التي ضربت عليها المذلة والمسكنة أمام زوجها الحاكم.

ولكن إذا نظرنا للقطب الثاني للصراع فإننا نجد امرأة نقيضة لراشدة تتزعم هذا القطب فهمت دواليب الدولة وعرفت المصالح السياسية ، تحركها العوامل المادية بعيدة عن الغيبيات . تحالفت مع الجهاز العسكري وآلته الجهنمية المتمثلة في أرجوان وابن دواس وفكت رموز ميكانيزماتها من مكر وخديعة ودسائس ، ووجدت مع هذا القطب امرأة تختلف أيضا عن راشدة وعن ست الملك ميزتها الذكاء والخبث وهي خيزران . وهناك مجموعة ثالثة بقيت نوعا ما على الحياد تميل مع النعماء حيث تميل ويمثلها الأحدب والمسكون والوقاد القبطي والعبد ورئيس الممرضين والممرض العجوز . ولكن هذه المجموعة تتخذ موقفا مع الحاكم وتلعب دورا هاما في قلب الأوضاع فتصبح فواعل مساعدة للحاكم وجماعته عندما تطورت الأحداث لصالحه.

لقد حدد الحاكم الهدف الذي يسعى إليه وهو بناء المدينة الفاضلة ، مدينة الله : " سنبتعد يا راشدة ، غدا نخرج إلى الصحراء نبني مدينة الله..(٨١) والبناء حسب رأى الحاكم لا يتم إلا بعد التطهير، فلكي يبني ينبغي أن يدمر وأن يهدم ، فالبناء لا يكون إلا على أسس صحيحة وثابتة فمسألة الترميم لا تنفع لبناء مدينة الله . المدينة الجديدة التي يحلم بها الحاكم كما حلم بها أفلاطون من قبل وحلم بها الفارابي وحلم بها الكثير من المفكرين معهم : " قد وهبكم الله أمر الحياة ، غدا تخرجون بالرسالة تبشرون الناس بخلاص الأرض وخلاص الروح ، التربة نضجت في النار ، غدا تخططون فوق

الرماد قاهرة الله . عملتها لبنات الفضة وحاكمها القوي الحكيم الزاهد" ...(٨٢).

إن طوباوية الحاكم في هذه المسألة واضحة للعيان وما يزيدها تأكيدا هو اختفاؤه في آخر المسرحية : " انفجار هائل يغيب أثناءه الحاكم ...(٨٣)

يلتقي البشير القهواجي حول مسألة الهدف من تأليه الحاكم مع باكثير ويختلف معه ، ويلتقي مع السيد حافظ كما سنرى ويختلف معه أيضا في نفس الوقت ، الحاكم عند باكثير يطمح إلى الربوبية لكي يملك رقاب العباد دينا ودنيا وعند القهواجي يطمح إلى الربوبية أيضا ولكن ليبني مدينة فاضلة، مدينة الله . فإذا كان الحاكم عند باكثير لا يرى إلا نفسه أي أنه أناني إلى درجة المرض ، فإن الحاكم عند القهواجي يحس بالمجموعة لأنه سيبني لهم مدينة تضمهم وحاكمها قوي زاهد ، يعني أنه مع مجموعة وليس وحيدا كما هو الحال عند باكثير . والكاتبان ينظران إلى الحاكم نظرة ميتافيزيكية ولذلك يهزم الحاكم عند الأول بإعلان إسلامه من جديد ويدفع حياته ثمنا لهزيمته ، كذلك نهايته عند بشير القهواجي ، نهاية مهزومة لأنه يرتفع إلى السماء ولكنه سيعود ولا يفقد الأمل في العودة.

إن السيد حافظ يرى هدف "حاكمه" هدفا أرضيا تكسوه مسحة العدالة الاجتماعية ، لذلك صوره يتحرك بدافع اقتصادي مادي ، وهنا يتناقض كلية مع الكاتبين الآخرين باكثير والقهواجي.

أراد الحاكم عند السيد حافظ أن يبني مدينة فاضلة أيضاً ، وهنا يلتقي مع

القهواجي ويختلف معه في نفس الوقت ، إذ أنه لا يطرح قضية المدينة الفاضلة طرحاً طوباويا كما فعل القهواجي ولكن بطرح أرضي بعيد عن السماء . طرح كل من السيد حافظ والبشير القهواجي مسألة المدينة الفاضلة لكن القهواجي بمثالية أفلاطون والفارابي ، والسيد حافظ بمادية أبي ذر الغفاري وسلمان الفارسي والقرامطة . كذلك يمكن أن نلاحظ أن حاكم السيد حافظ يختلف عن حاكم القهواجي وحاكم باكثير فهو لم يدع الربوبية ، فكان أبعد ما يكون عن الأنانية ، لأنه يعيش مع الجماعة ويتنقل مع الجماعة ويلبس مع الجماعة ويأكل مع الجماعة ، فاستمد قوته من المجموعة التي تحيط به فلم يحس بضرورة ادعاء الربوبية.

يلتقي السيد حافظ في تحديد نهاية الحاكم عن طريق القتل مع باكثير ويختلف فيه مع القهواجي ، إذ كان القتل ناتجا عن مضايقات التجار والقضاة والمستغلين عموما عند السيد حافظ ، أما سبب القتل عند باكثير فسبب ديني متأتٍ عن الهرطقة وادعاء الألوهية ، أما البشير القهواجي فقد جعل الحاكم يختفي اختفاء (مؤثرات شيعية أو بتأثير من محمود المسعدي في مسرحيته السد.)

يختلف السيد حافظ مع سابقيه باكثير والقهواجي في تحديد قطبي الصراع ، فالحاكم وأخته ست الملك يبدآن صراعهما وهما في خندق واحد ، ولكنها تنقلب عليه في آخر المسرحية وتنضم إلى القطب المعادي الذي يتمثل في كبار القضاة والتجار وقواد الجيش . لكن عند السيد حافظ ست الملك لا

تصارع أخاها بنفس الحدة التي وجدناها عند سابقيه إذ أن الصراع احتد وعنف بين الحاكم من جهة والتجار وأصحاب النفوذ (قضاة وجيش) من جهة ثانية ، فهو صراع أكثر انفتاحا وأكثر قوة لا يمكن أن ينتابه الضعف الذي تفرضه الأخوة بين الحاكم وأخته ، كما رأينا عند باكثير والقهواجي . ويضم هذا القطب زيادة عن الحاكم وأخته ست الملك مجموعة من بسطاء المصريين من حي شعبي هو حي امبابة (فتحي وقسام وحمكوش وفتوش وابن الصمصامة وزيدان) وهي شخصيات صادقة ونزيهة وبسيطة ، باختصار أنموذج للشعب المصري ولكنهم لم يكونوا مؤثرين فاعلين في الأحداث ، لم يتجرأوا على الفعل أمام هيبة الحاكم (هذه تقاليد الشعب المصري الذي يؤمن بالمراتب ، كل واحد يعرف حدوده) باستثناء أخته ست الملك التي كانت مهيأة للاعتراض والتحدي ، كما ضم هذا القطب العديد من العناصر النسائية (فاقت ما وجد عند الكاتبين السابقين باكثير والقهواجي) مثل سلمى وأم سلمى ، عزيزة التي أحبت الحاكم بعنف وحاولت تغيير نمط حياته عندما خرجت عن سلبيتها قتلها (تجرأت عليه) وسنية أخت عزيزة التي تابعت ما بدأته أختها فسيطرت على الحاكم سيطرة كبلته فترجاها أن ترحل بعيداً عنه ويعطيها كل ما تريد " خذي المال ، خذي الأمان ، خذي أي شئ يا شيطان الأنوثة والجمال (وينهار الحاكم"...)(٨٤)، فأفلتت من قبضته ولم يقتلها كما فعل بأختها ورفضت الرحيل.

بدأ الصراع دمويا بين القطبين منذ بداية المسرحية ، فالقطبان دخلا في

مواجهة استطاع الحاكم بشيء من السهولة كسب الصراع لصالحه مدفوعا بآراء ست الملك الحكيمة من خلال الرصد والمتابعة للوضع السياسي والاجتماعي عن كثب، إذ أنها كانت تنجح حيث فشل أخوها ، فوفرت له الحماية من ارتكاب الخطأ القاتل بمتابعتها المستمرة لأعداء أخيها وخصومه رغم قوتهم . ومع ست الملك كانت هناك مجموعة من أصدقاء الحاكم المخلصين النزيهين الذين كانوا فاعلين على مستوى الدعاية الكلامية أكثر منه على مستوى العنف والسيف ، لأنهم ينشرون الأفكار التي ينادي بها الحاكم بين الناس البسطاء من خلال ممارساته (العدل ، المساواة ، التواضع ، الحرص على نظافة القلب واليد والهندام واللسان والمدينة) . ولكن عندما تنضم ست الملك إلى القطب المعادي للحاكم فإنها استطاعت بسرعة مذهلة أن تقلب الموازين وتعجل بنهاية الحاكم.

انضمت إلى المعسكر المعادي للحاكم بداية من الصفحة ٩٩ حيث دخل الطرفان في مواجهة مفتوحة كان النصر فيها لست الملك لأن أخاها راد أن يبعدها عن القرار السياسي وبالتالي عن السلطة ، وذلك من خلال اتهامها بإقامة علاقة خنائية مع قائد القبائل البربرية المغربية ابن الدواس فأمر بحراستها في القصر فأثار حفيظتها : " أنا لا أسجنك ، أنا أريحك" ...(٨٥)، ومنذ تلك اللحظة بدأ العد التنازلي لنهاية الحاكم عندما تزعمت ست الملك القطب المعادي للحاكم والذي كان يملك الآلة العسكرية (ابن دواس قائد جيش كتامة) والسلطة القضائية (قاضي القضاة) والمؤسسة الدينية (

من أئمة ودعاة ومفكرين وقادة وجماعات إسلامية) والهياكل الاقتصادية المتمثلة أساسا في سلطة رأس المال . ولم تكن تنقصهم إلا الشرعية التاريخية التي كانت تملكها ست الملك فأغلقت الدورة وتوفرت الظروف الموضوعية لنهاية الحاكم الحتمية والمأساوية . وبدأ العد التنازلي وأحس به الحاكم الذي وعى جيدا اقتراب نهايته بعد أن أحس بقوة خصومه وعدم قدرة مساعديه على الوقوف في وجه المناوئين ، وهنا يذكرني الحاكم بعلي ابن أبي طالب كرم الله وجهه في صراعه مع معاوية ابن أبي سفيان ، فكانت الهزيمة للفقراء وغير المحنكين سياسيا وانتصر المعسكر الذي جمع رأس المال إلى الدهاء السياسي.

انهزم الحاكم عندما خرجت أخته ست الملك من صفه فأحس بذلك " لا شيء إحساس غريب ، شاهدت النجم المشؤوم الليلة في السماء ... "(٨٦) لذلك يمكن أن نقول إن قطب الحاكم انهار كليا ولم يحاول الصراع بعد أن أحس بتغير المعطيات ، وأعتقد أنه يئس من النتيجة الإيجابية بحكم أن مساعديه لم تكن لهم القدرة على الوقوف في وجه معارضيه الأقوياء وكانت النهاية المحتومة.

الشخصيات:

اختلف عدد الشخصيات واختلفت جذورها بين الخيال والتاريخ ، بين الكتاب الثلاثة:

باكثير القهواجي حافظ

الحاكم بأمر الله (ت)

ست الملك (ت)

ابن الدواس (ت)

أم علي (لبابة زوجة الحاكم)

أم الحاكم (ت)

ست مصر (ت)

عبد الرحيم الغلام

مرجان علي

نسيم

نرجس الحاجب حتكين غين

شمس

الحظايا والجواري

مساعد الكاتب عامر سعيد

العسال حمزة

أئمة المذاهب الأربعة المنجمون

قائد القواد الوزير كاتب الدست

قاضي القضاة

صوت الغائب (شخص من بين ١٠)

حسن الأخرم الدرزي التميمي

الشرطيان(٢) أصوات

القاتل الجميع

أحد القواد القائد عنبر حبابه

الشخص

* ١٤ شخصية

الحاكم بأمر الله (ت)

ست الملك (ت)

ابن دواس (ت)

أرجوان (محرف عن التاريخ)

راشدة (زوجة الحاكم) خيزران

جبريل الصوفي الأحدب المسكون

الوقاد القبطي العبد

رئيس الممرضين

الممرض العجوز

* ١٣ شخصية

الحاكم بأمر الله (ت)

ست الملك (ت)

ابن دواس (ت)

برجوان (ت)

جوهر الصقلي (ت)

المعز لدين الله (ت)

ابن سعيد (ت)

الناصري (ت)

مؤرخون(٣)

ابن بطوطة (ت)

أبو الريحان (ت)

المسعودي (ت)

القضاعي (ت)

ابن إياس (ت) ابن خلدون (ت)

العزيز بالله (ت) الحارس

محمد بن النعمان

الحسن بن عمار

بصاص(٢)

ريدان العزيزية الحسن

الحسين بن جوهر الصقلي

ابن الصمصامة حمكوشة رجل(٢)+(٣) فتحي فتوش قسام الزبون غين شهبندر التجار

***٧٧ شخصية**

القاضي

تاجر(٢) النخاس المنادي نعمان

أم سلمى

سلمى عمران

امرأة(٢) مسعود

الحلواني جرجراني

أسرار أرسيطانيوس عزيزة سنية عليش

الخباز

الظاهر بالله منصور

العسس(٢) العجوز

المقريزي (ت)

شمس الدين الذهبي (ت) شاعر

الحسن بن الهيثم (ت)

ابن حسيب (ت) النخاس

أبو الحسن الأولاد

ست مصر

آمنة

ابن حسين الشاب

اختلف عدد الشخصيات عند الكتاب الثلاثة حيث كانت الأقل عند البشير القهواجي ، إذ بلغت ثلاثة عشر شخصية ، ثم يأتي علي أحمد باكثير بحوالي الأربعين شخصية ، وارتفع الرقم عند السيد حافظ ليصل إلى حوالي السبعين شخصية ، (قلت حوالي لأن الكاتبين يذكران مثلا شخص وصوت ورجال وحظايا ومؤرخان وشرطيان لذلك قلت حوالي كذا) . وقد انقسمت هذه الشخصيات إلى ثلاثة أنواع:

١) الشخصيات التاريخية : مثل الحاكم بأمر الله وست الملك وابن الدواس الذي ورد عند باكثير وابن دواس عند السيد حافظ وابن داوس عند بشير القهواجي (هناك اختلاف بسيط بين الكاتبين السيد حافظ وباكثير إذ أنه ورد نكرة عند السيد حافظ ومعرفا عند باكثير وأما هذا التحريف عند بشير القهواجي لا أدري ما هو سببه ، هل هو خطأ مطبعي ؟ هل هو زلة قلم ؟ على كل ذكر في كتب التاريخ بابن دواس) والشخصية التاريخية الرابعة التي جاءت مطابقة للتاريخ عند السيد حافظ هي برجوان ، وجاءت محرفة عند القهواجي أرجوان وكانت بعيدة نوعاً ما عن الاسم الأصلي عند باكثير . أما شخصية باكثير التاريخية الرابعة فهي شخصية الدرزي الذي كان له الدور الأساسي والفاعل في ادعاء الحاكم الربوبية لأنه كان معلمه ، كما وردت عند باكثير شخصيتان بالكنية : أم علي وأم الحاكم يمكن عدهما من التاريخ.

أما السيد حافظ فقد أضاف العديد من الشخصيات التاريخية وذلك عن طريق

فنية التزامن : جوهر الصقلى ، المسعودي ، ابن خلدون ، ابن بطوطة ... وقاربت العشرين شخصية عدا الأربعة الذين ذكرناهم في البداية . ويمكن أن نستنتج هنا أن السيد حافظ كان الأقرب إلى التاريخ عند استقاء الشخصيات.

٢) الشخصيات شبه التاريخية : مثل الأئمة الأربعة عند السنة في مسرحية باكثير أو راشدة زوجة الحاكم بأمر الله عند القهواجي وأريسطانيوس عند السيد حافظ.

٣) الشخصيات الخيالية : وهي تمثل النسبة الغالبة عند الكتاب الثلاثة فعددها أكثر من الشخصيات التاريخية فهي حوالي ستين شخصية عند السيد حافظ وحوالي ثلاثين عند باكثير وهي ثماني شخصيات عند القهواجي . وإذا أردنا أن نقوم بمقارنة بسيطة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات الخيالية فإننا نصل إلى استنتاج أن الشخصيات الخيالية لم تكن فاعلة في الأحداث ولم تكن مؤثرة في مجرى الصراع ولم تكن قادرة على تعميق الموقف الدرامي في المسرحيات الثلاث باستثناء شخصية جبريل عند بشير القهواجي.

وسوف نحاول تحليل الشخصيات الهامة في المسرحيات الثلاث وهي شخصيات تاريخية نضيف إليها شخصية جبريل عند البشير القهواجي لأن النعت الذي جاء بعد هذه الشخصيات يحيلنا على مسألة التصوف الإسلامي (جبريل الصوفي) الذي لم يكن الحاكم بعيدا عن ممارساته منذ بداية حياته

كما اختلط الفكر الشيعي بالممارسة الصوفية في العديد من محطات التاريخ الإسلامي ، بالرغم من أن علي بن أبي طالب ـ أب الشيعة ـ لم يتصوف وإنما شرع فقط مبدأ زهد الحاكم " وعلي عند المتصوفة هو الجد الأعلى وإليه يرجع نسب الصوفي ...(٨٧)

طبعا بعد قراءة المسرحيات وجدنا شخصية الحاكم هي الشخصية الفاعلة في كل المسرحيات المذكورة سلفا وهي حاضرة باستمرار ، إما حضورا جسديا وإما حضورا بالغياب في أذهان الخصوم والأصدقاء ، المؤيدين والمعارضين فكانت الشخصية المحورية التي استقطبت الأنظار وسيطرت على الأحداث من أولها إلى آخرها.

الحاكم بأمر الله شخصية مسرحية لم يقع تحديد أبعادها الثلاثة عند الكتاب الثلاثة بدقة ووضوح وأعتقد أن أدق الأبعاد وضوحا في شخصية الحاكم والذي اتفق عليه الكتاب الثلاثة هو البعد النفسي إذ أنهم أشاروا إلى جنونه ولربما كان أكثر الكتاب إلحاحاً على هذه المسألة ، مسألة الجنون ، هو علي أحمد باكثير ، إذ أن كلمة الجنون قد فاق ذكرها العشر مرات . وكانت ست الملك آخر المقتنعين بهذا الجنون : " يعلم الناس جميعا جنونك"...(٨٨)، نفس القناعة تكررت عند البشير القهواجي بأن الحاكم مجنون : " إنه مجنون سيقتلنا جميعاً . أقسم سيذبحنا ذبح التيوس إن لم نقض أمره ، إنه مجنون ... لا يمكن أن تفهم هذا الجنون يا ابن داوس"...(٨٩) وهذا ما وصل إليه السيد حافظ وهو أقل الكتاب الثلاثة تركيزا على هذه الناحية إذ

جاء على لسان شهبندر التجار : "مخبول ... نعجن العيش بالايدين مجنون"...(٩٠) كما تردد هذا الاتهام على لسان امرأة وهو من ألد أعداء المرأة عند السيد حافظ فقالت عنه لأنه قتل منهن الكثيرات متفننا في نوعية القتل (قتل خنقا في الحمام ، قتل رماية من أعلى قمة جبلية ...) فتأكدت احداهن من جنونه فقالت : " الراجل دا مجنون يا حبيبتي" (٩١) والتقى الكتاب الثلاثة مع التاريخ الذي أكد أعلامه على مسألة الجنون عند الحاكم بأمر الله " وكان خبيث الاعتقاد مضطرب العقل"...(٩٢) ، ولم يكف المؤرخين الإشارة إلى اضطراب عقله بل أوردوا على لسان أخته ست الملك حالته النفسية بصريح عبارة الجنون : " ... وقد زاد جنونه وأنا خائفة أن يثور المسلمون عليه فيقتلوه ويقتلونا معه" ...(٩٣).

وهذا الجنون الذي بدا على الحاكم سواء عند المؤرخين أو عند رجال المسرح يمكن أن نجد له مبررات على أساس أن الرجل قد تصوف ومنطق التصوف غير منطق السنة وفكرها الارتودوكسي إذ أن المتصوفة كانوا يتعوذون من العقل الذي يقنع ومن الحجة التي تفحم فها هو أحدهم يخاطب صاحبه قائلا : " لا تخف من جنونك في هذا الوقت فإنه عالم أكمل ، والجنون من كمال العقل . فإن الإنسان إذا كمل عقله

ونضج وتشبع بالعلم وكان له قلب يصحبه في صحوه وسكره لابد أن يكسر من حدة العقل ليعطي فسحة للقلب يتحرك فيها ويهيم حتى يؤدي ما عليه .. إن الإنسان إذا كان عقلا كله لا يقدر على الحركة لأن العاقل يكون دقيق

الحساب شديد التحرج والتهيب فلابد له من فسحة جنون يتحرك بها ويحرك بها الأشياء من حوله"...(٩٤).
لقد أكد المؤرخون على أن الحاكم قد تصوف وقد بدت ممارساته الصوفية واضحة سواء من خلواته المتكررة والطويلة أو في علاقته بالنجوم ومراقبتها أو تهجداته الليلية أو لباسه للصوف وامتناعه عن ملذات الدنيا أو دخوله حالة الهذيان التي كانت تنتابه من حين إلى آخر . ووصل به تصوفه حد ادعاء الألوهية وبدت صورة شخصية الحاكم في كتب التاريخ تقارب صورة فرعون التي وردت في القرآن " والمتصوفة مع فرعون ضد موسى لرفضهم الوسائط ، أما قوله أنا ربكم الأعلى فهو سر النفس عندما تتجرد وتشرب من كاس القرب فتتحد في الحق فيتأله الإنسان"..(٩٥) وقد سار الحلاج والبسطامي وابن عربي وابن السبعين المغربي على هذا المسار فتراءى لنا الحاكم من أقطاب التصوف أكثر منه خليفة من خلفاء الفاطميين ، فممارساته التي تذكرها كتب التاريخ ممرسات صوفية : " فالقطب الصوفي لا يرى وجوده إلا مرآة الوجود المطلق وتحمله محدودية الحياة الأرضية للخروج من الدائرة الضيقة لهذه الحياة الأرضية على البحث عن امتداد كوني تواصل فيه الروح وجودها الدائم ، وهو في حاجة إلى روحنة حياته الأرضية للخروج من الدائرة الضيقة لهذه الحياة المحكومة بالحاجات الحسية من أكل وشرب وجنس ليصبح شيئا أعلى وأكبر"..(٩٦).
حاول الحاكم في حياته أن يكون قطبا صوفيا أكثر منه حاكما سياسيا لأنه

أحس بامتلاك الطاقة الروحية التي تمده بالإحساس بالتأثير في العالم وخاصة عندما وصل إلى " وحدة الوجود الصوفية التي يتأله معها الإنسان فيغدو موضوعاً للخير الأسمى والعدل المطلق". (٩٧)

هذه النظرة إلى الوجود والكون والعالم والإنسان والألوهية التي امتاز بها أقطاب التصوف وفكرهم وممارستهم اتصف بها الحاكم إذ أنه حسب كتب التاريخ قد أقدم على ممارسات طقوسية غريبة مثل " وأقام يلبس الصوف سبع سنين وامتنع من دخول الحمام ، وأقام سنين يجلس في الشمع ليلا ونهارا ثم عن له أن يجلس في الظلمة فجلس فيها مدة" ...(٩٨) لم تكفه هذه الممارسات الصوفية بل تجاوزها وبلغ قمتها عند ادعائه الربوبية أو الألوهية فأصبح يصدر أوامره مصدرة بعبارة (باسم الحاكم الرحمان الرحيم.)

وشاع الحديث في دعواه الربوبية وتقرب إليه جماعة من الجهال فكانوا إذا لقوه قالوا "السلام عليكيا واحد يا أحد يا محيي يا مميت(٩٩)

إن ظاهرة تصوف الحاكم بدت أكثر وضوحا عند البشير القهواجي من كتاب المسرح ، فقد صور الحاكم شخصية صوفية تكاد تلامس شخصية الحلاج في العديد من جوانبها ، فهو يقضي الليالي الطويلة متهجدا متعبدا متناسيا ملذات الحياة مستغرقا في تأملاته الميتافيزيكية مهملا التزاماته الأرضية سواء مع زوجته أو في أكله أو في مسؤولياته السياسية " نفسه تبتعد عن الأرض وفي صدره يزأر صوت مروع... لو فهمت لخرج من وحدة التصوف

المنقطع لكنك لم تمارسيه بما يمنح المتعة"...(١٠٠)
طغى الطعم الصوفي على مسرحية القهواجي (بيارق الله) من بدايتها إلى نهايتها فشطحات التصوف تملأ المسرحية إذ جاء في الإرشادات الركحية في بداية المسرحية : " شبح جسيم مهيب في جلباب صوفي خشن ، الحاكم بأمر الله جالس في حالة استغراق(١٠٠).
واصل القهواجي التأكيد على صوفية الحاكم سواء عن طريق الإرشادات المسرحية أو عن طريق الحوار إذ جاء في الصفحة الأخيرة من المسرحية : " الله حي لا يموت ، انتظروا عودته المنتقمة ، انتظروا يوم مشهده وارتفاع بيارقه (انفجار هائل يغيب أثناءه الحاكم" ...)(١٠٢)
أحسست خلا المسرحية أن البشير القهواجي كان يعشق هذا الجانب المتصوف لشخصية الحاكم بأمر الله ، إذ حرص طوال المسرحية على إبراز هذا الجانب دون غيره وكان الأستاذ القهواجي باعتباره شاعرا يطمح إلى نبوءته الخاصة وألوهيته الخاصة . كان يتأمل التجربة الصوفية التي خاضها الحاكم تجربة المعاناة والإحساس بالمأساة الوجودية للإنسان ذلك المخلوق الحالم بالألوهية ، والمحكوم بالحيوانية فبقي معلقا بين الاثنين.
إمعانا في الإعجاب بالجانب المتأله من شخصية الحاكم بأمر الله جعل له البشير القهواجي شخصية تابعة سماها جبريل الصوفي ، غير محددة الأبعاد فهو نبي في بعض الأحيان وهو تابع خادم أحيانا أخرى وهو ملاك في حالة ثالثة . كل ممارسات جبريل الصوفي تدل على تبعيته للحاكم ، معبرا عن

إعجابه ـ حد الاندهاش ـ بشخصية الحاكم وأفعاله . ورغم الإيحاء والإشارة إلى جبريل الملاك الذي أنزل الوحي على الرسول الكريم أو كان الواسطة بين الأرض والسماء (بين محمد والله) فإن ملامحه قد تغيرت عند البشير القهواجي وكثيرا ما ذكرني بسانكوبنشا تابع دونكيشوت في رواية سرفنتاس المشهورة . عرف القهواجي شخصية جبريل الصوفي قائلا : " هو درويش شاب نذر حياته لخدمة أشقياء المجرمين...(١٠٣). ثم يضيف البشير القهواجي بعد قليل معرفا علاقة الحاكم بجبريل الصوفي عندما يؤكد الأخير قائلا : " عبدك جبريل يا مولاي"(١٠٤). إن شخصية جبريل هي الأقرب إلى الحاكم ، وهي الأوفى والتي اعترفت بألوهية الحاكم وسخرت نفسها لخدمته فآمنت بقضيته ودافعت عنها دفاعاً سلبياً يقارب دفاع المسيح بعيداً عن العنف اللفظي أو العنف البدني " مولانا وهل نغيب عن حضرتك لحظة أو نشرد رمشة عين ... نحن قطيع التيه ، قافلة المجرمين وأبناء المختبلين . وبيننا الشقي والبائس والخاطئ والأبرص والكسيح ... ضع راياتك الخمس واجمعنا تنجمع حول عرشك يا الله ...(١٠٥). بقي جبريل الصديق الوفي للحاكم بأمر الله ، وفاء من الصعب وجوده في عالم الواقع ولكن الحاكم ـ حسب اعتقاد القهواجي ـ شخصية متصوفة تبحث في عالم الغيب والمثل ، عالم الوجود الإنساني ووضعه المأساوي المهدد باستمرار بالفناء والعدم ، فكان جبريل في هذا العالم مثاليا حد المبالغة ، حد التضخم " ووجودنا يسبح لوجودك وشكرنا يزحف على أعقاب عرشك يا

مولانا...(١٠٦).

كانت شخصية الحاكم عند القهواجي هي الشخصية الفاعلة في الأحداث فهي التي ملأت الفضاء المكاني بهيبتها وأفعالها المتعددة الاتجاهات والأبعاد . تحركت في الفضاءين الزماني والمكاني كما شاءت لأنها حققت انتصارها على أعدائها بعد أن خرجت من السجن رغم ما أوحى به المؤلف عن حادث طعنها . لكنه أشار صراحة إلى أنها اختفت من على الركح . وبطبيعة الحال ليس اختفاء عن طريق الموت وإنما كان اختفاء عن طريق الحياة ، ولعل البشير القهواجي أراد أن يغازل الشيعة ومفهومها للإمامة والغيبة والمهدي المنتظر ، لعل الحاكم يكون إماماً آخر قد غاب وسوف يعود ليملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جوراً " الله حي لا يموت انتظروا عودته المنتقمة ، انتظروا يوم مشهده وارتفاع بيارقه (انفجار هائل يغيب أثناءه الحاكم")(١٠٧)

إذا رجعنا إلى علي أحمد باكثير وتعرفنا على شخصية الحاكم الذي اعتبره غامضاً فأراد أن يبحث عن سره في مسرحيته ، فهو لم يضعه في إطار التصوف الإسلامي كما ذهب إلى ذلك القهواجي ، وإنما أبقاه في مسار الفكر الشيعي المتطرف ، إذ أن الحاكم عندما ادعى الألوهية كان نتيجة تأثير خارجي عن طريق مجموعة من الدروز أو غلاة الشيعة بينما صوره البشير القهواجي يصل إلى ألوهيته بمجهوده الخاص عن طريق البحث والمجاهدة والتأمل ، بينما صوره باكثير يعيش حيرة وجودية وتململا عقائديا وقلقاً

فكرياً ، إذ كان يحس بأنه يبحث عن إجابات على أسئلة ، يبحث عن إيمان كإيمان العجائز ولكن لم يعثر عليه لذلك عندما صادف أول المنافقين انساق وراءه " الصلاة والسلام على مولاي أمير المؤمنين"(١٠٨) إن سماع الحاكم بأمر الله لهذه التحية من طرف زائره الذي أطلق هذه العبارة المخصصة لرسول الله وعدم إدانتها بقوة شديدة دلالة على قبولها ضمنيا ، وسوف نتأكد لاحقا من أن الحاكم بأمر الله عند باكثير ـ كما هو عند المؤرخين ـ قد تجاوز المحظورات الإسلامية في الطاعة والتسليم والإيمان . كان تمرد الحاكم واضحا عند باكثير وهو ناتج عن تململ داخلي وقلق ميتافيزيكي عاشه الحاكم منذ صغره وقد تضخم عندما وجد منظرا من غلاة الشيعة فساعده على حل مسألة الشك وجحيمه الذي كان يتخبط فيه منذ نعومة أظافره " إن الإمام الحق هو الذي تصفو نفسه حتى يلهمه الله معرفة الحق من الباطل فتنقشع له الحجب ... وهذا لا يكون إلا برياضة نفسية طويلة"(١٠٩).

قاد القلق الوجودي الحاكم بأمر الله عند باكثير إلى ممارسة رياضة روحية حتى يبلغ الإمامة التي يراها هو وليس كما رآها الشيعة عموما والفاطميون بشكل خاص ، دعني منهم ، إنهم انتحلوا الإمامة ولم يبلغوها".(١١٠)، هذا حكم الحاكم على سابقيه من خلفاء الفاطميين بمن فيهم أبوه العزيز وبدأ يسلك طريقه الخاص للوصول إلى الإمامة بمفهومه الخاص " أتراني أقترب من علم الغيب"(١١١) فالحاكم عند باكثير أنكر بوسائله الخاصة مفهوم

أجداده للإمامة ولكنه لم يهتد بعد إلى مفهوم شخصي متكامل العناصر النظرية والطقوسية حتى أتاه العون الخارجي متمثلا في مؤامرة فارسية مجوسية على الإسلام والمسلمين : " هاأنذا قد جئت يا أخرم لأذكرك أننا ما جئنا هنا لإحياء الإسلام بل لهدمه"...(٢١١). قدر لهذه المؤامرة الفارسية أن تنجح ـ حسب باكثير ـ لأن الفرس القريبين من الشيعة وجدوا استعداداً شخصياً عند الحاكم بأمر الله للتأله : " نعم ، يريد التجرد من البشرية والتخلق بصفات الألوهية ...(١١٣)". وفعلا يتأله الحاكم بمساعدة غلاة الشيعة من الفرس خاصة ، ولكنه في نهاية المطاف يقر بمحدودية الإنسان ويقر بأنه كان ضحية خديعة ومؤامرة أجنبية. يعود بعد إقراره بخطئه إلى فكر سني وممارسة دينية إسلامية بعيدة نسبيا عن الشيعة وفكرها وطقوسها ، كأنه إعلان توبة وطلب مغفرة . وهنا يختلف علي أحمد باكثير عن البشير القهواجي ، إذ أن الحاكم عند القهواجي بقي صوفيا متألها حتى آخر مشهد من المسرحية ، بينما أعلن توبته عند باكثير متخلصا من ممارساته الشيعية الصوفية التي قادته إلى المأزق الروحي . ويعلن نوعاً من الارتماء في أحضان السنة الحنبلية (مذهب غالبية الشعب المصري) لأنه اعتقد في فترة من فترات حياته أنه امتلك الطاقة الروحية التي تمده بالتأثير في العالم . وعندما اكتشف أنه لن يؤثر في العالم أقر بقرب أجله المحتوم ، فكان إسلامه وتسليمه للمشيئة الإلهية السنية بكل ضعفها وخضوعها فبدا واضحا إرتماؤه في أحضان الإسلام السني بعيدا عن الفكر

الصوفي وألوهيته.

وإذا تركنا باكثير جانبا وأتينا إلى السيد حافظ الذي رسم الحاكم بأمر الله أقل ميتافيزيكية من سابقيه ، باكثير والقهواجي ، وبالتالي أقل شغفا بمذاهب الصوفية وطقوسها لأنه ركز على التزامه الاجتماعي أكثر من التزامه الميتافيزيكي . وعندما ظهرت صوفية الحاكم كانت أقرب إلى المناضل الاجتماعي إذ : " عند أقطاب التصوف الاجتماعي فالمشكلة الأم هي الفقراء والجياع"(١١٤).

صور السيد حافظ الحاكم بأمر الله متصوفا معتدلا يعشق القاهرة التي يقضي الساعات الطويلة وهو يتأملها من فوق جبل المقطم " الأمراء ، الأدباء ، الحكماء ، الشعراء ، قاهرتي عاصمة الدنيا يا ست الملك" .(١١٥)، ويمكن أن نلاحظ أن الحاكم بأمر الله كان عند السيد حافظ أقرب إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه وبقية الخلفاء الراشدين " يا مولاي فوطة وملابس متواضعة تذكرني بأوائل المسلمين ... ما نصر الإسلام إلا التواضع .. فوطة تحميني من الشمس" (١١٦) ، فهو زاهد في الدنيا يركب الحمار ويطوف شوارع القاهرة بدون حراس ويأكل قليلا"

الخليفة دايماً صايم ، قليل الأكل والطعام" ..(١١٧) ، كما أهمل جانب اللذة الجنسية فلم يعر المرأة اهتماما كبيرا في حياته بل كان موقفه متشنجا منها " هو ما بيحبش الستات ليه ، ماله ومالهم ، ما يروح يتجوز" ...(١١٨).

بدا الحاكم عند السيد حافظ مهووساً بالعدل وقد تكررت كلمة العدل في النص

عديد المرات حتى خيل لي أن السيد حافظ يريد أن يضيف صفة العدل للحاكم حتى يصبح الحاكم العادل " حكمنا بينكم بالعدل ... إن مصر لا تجوع إلا إذا نام العدل فيها وضاجع التجار شرفها"(١١٩). وها هو الحاكم يلخص سيرته للذين حاولوا التآمر عليه قائلا : " كرسي العرش ! أنا لم أجلس يوما على كرسي العرش وأنت تعلم هذا ، أنا لا أركب الخيول المسرجة ولكني أركب الحمير لا ألبس الملابس الحريرية بالديباج ولكنني ألبس ملابس بسيطة ، لا ألبس العمامة المطرزة بالجواهر وأضع على رأسي منشفة ، لا أسير في الشوارع والحارات بين الجنود والحراس والمواكب والزينات ... لماذا تتآمر علي؟"..(١٢٠)

تصوف الحاكم عند السيد حافظ لأن ممارساته الدينية والاجتماعية والروحية ليست بعيدة عن أقطاب التصوف لأن زهده في ملذات الحياة كان دلالة على تصوفه ولكن له فهم خاص في التصوف والتأمل والرياضة الروحية وكثرة التعبد والتهجد والاعتناء بالنجوم والابتعاد كليا عن طيبات الدنيا " لأنه تخلى عن حظوظ النفس فلم يعد يرغب ولا يفرح بشيء ، بل إنه لا يحزن على شيء وإنما حزنه لما يرى من غلبة الشر واتساع الظلم..."(١٢١)

لقد بدا الحاكم بأمر الله متصوفا متمردا عند السيد حافظ على السلطات الثلاث : سلطة الدين وسلطة الدولة وسلطة المال ، فكانت ثقافته ثقافة مروحنة خارجة عن صلابة العقيدة ومتمردة على مطالب الطبيعة لهذا كانت مواقفه العنيفة ضد الأئمة والقضاة والطامعين في السلطة من قواد الجيش خاصة

ابن دواس أو التجار لأن هذا الثالوث كان يراه الحاكم حملاً ثقيلاً على ظهره وظهر الشعب المصري فأقلق وأزعج حتى أقرب المقربين إليه ، أخته ست الملك ، لأنه أراد بناء مجتمع فاضل خال من الظلم والاستغلال والأساطير والتعصب الديني والقمع السياسي . توضح تصوف الحاكم عند السيد حافظ بصفة ميتافيزيكية في آخر المسرحية عندما أراد المؤلف أن يبرر سبب قتل الحاكم : " هذا الحاكم بأمر الله قد كفر وادعى أنه الله وأنه يحيي ويميت وأن لا إله غيره" ...(١٢٢).

لقد صور السيد حافظ شخصية الحاكم على أنه واحد من الشعب المصري البسيط الخفيف الروح الذي يرغب في بناء عالم فاضل خال من الاستغلال والجوع والقذارة والقمع والإرهاب ، لذا كان الحاكم شخصية مصرية مليئة حركة وخفة روح تفيض عدلا وتواضعا وبساطة.

رغم ما قام به الحاكم من ممارسات لا أخلاقية ـ عند السيد حافظ ـ خاصة قتل النساء قتلا جماعيا ، فقد كانت عملية القتل مبررة ، إذ حاول المؤلف أن يجد لها بعض الذرائع الأخلاقية من حيث انتشار الدعارة في المجتمع المصري وغيره من المجتمعات الإسلامية إلا أن هذا الموقف المتشنج من المرأة التي يرى فيها الفنان عائقا للإنسان الباحث عن السمو والارتفاع عن وحل الأرض وماديتها ، الباحث عن الألوهية قد وجدناه عند توفيق الحكيم من قبله . صور الكتاب الثلاثة الحاكم بأمر الله عدوا لدودا للمرأة(Mysogene) بدون إعطاء تبرير منطقي لهذا الموقف الغريب من المرأة

ووجودها إذ أن المتصوفة الذين ـ من حيث المبدأ ـ قد أثروا على الحاكم بأمر الله من خلال ممارساته الصوفية لم تصدر عنهم مثل هذه المواقف . لم يتخذ المتصوفة موقفا معاديا من المرأة حيث كانوا يقولون : " كن على أي مذهب شئت ، فإنك لا تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة في وجود العالم والعلة مؤنثة وإن شئت قلت القدرة فمؤنثة أيضا".(١٢٣)

وبالتالي يمكن أن نلتجئ إلى الافتراض بأن الحاكم فقد أباه صغيراً (١١ سنة) لربما أحس بنفور من المرأة عندما سيطرت عليه أمه من ناحية وأخته ست الملك من ناحية أخرى ، فكرههما نتيجة الحصار الذي تضربانه عليه أو لربما كانت علاقة هاتين المرأتين مع الرجال علاقة خناء لم ترض الطفل صغيرا فنقم على المرأة كبيراً ، وخاصة أن كتب التاريخ قد تحدثت عن علاقات ست الملك الغرامية حتى أنكرها : " لست أعرفك أيتها المرأة . من أنت ؟"(١٢٤)، بينما بدأ بعلاقة تشنج مع زوجته وانتهى بعلاقة انسجام ووئام : " تعالي نبتعد عن هذا المكان ..

تعالي ننجب ابنا ، ستحبلين وتمتلئين بالله مرة أخرى ... تعالي أهبك لذة الأنثى وفرح الأم ...(١٢٥).

أما بالنسبة إلى علي أحمد باكثير فقد صور الحاكم في تناقض من خلال تصرفاته مع المرأة ، إذ في لحظات الضعف يطلب الاستمتاع بالمرأة المتشيئة (المتعة) : " ابعثي لي حظاياي حتى آنس بهن جميعاً ... سبحان

الذي خلقك فتنة للقلوب" ...(١٢٦)، في لحظات ضعف يبدو الحاكم مستغرقا في لذته ومتعته الجنسية (ما أشهاك) ويصل إلى جعل المرأة ألذ ما في الدنيا (ما لذة الدنيا لولا مغانيها) وبسرعة ينتفض ويستعيد السيطرة على عقله " لقد أضعتن رشادي ... سأقتلكن جميعا فاخترن الميتة التي ترضينها" ...(١٢٧)، ويحاول الحاكم أن يبرز هذا الموقف المفاجئ بقوله : " وقد نذرت لله أن أتجرد عن النساء"(١٢٨)، يضع كل النساء في صناديق ويأمر العبيد بالتوجه بها إلى النيل لإلقائهن هناك " ثقل هذه الصناديق بالحديد ثم ألقها في النيل في موضع خال لا يراك به أحد"(١٢٩). كان بشير القهواجي قد صور الحاكم في علاقته بالمرأة أكثر اعتدالا إذ أنه كان مرتبطا أساساً بأخته ست الملك وزوجته راشدة . بدأت المسرحية والحاكم في وئام مع أخته وعشق وغزل بها حتى يكاد يلامس حدود المحظور أي يقارب الدخول في المحرمات (I , inceste) .

إذا كان الحاكم عند علي أحمد باكثير قد ضعف حينا أمام سحر المرأة وإغرائها واستدرك فيما بعد ، فإن السيد حافظ لم يخرج عن هذا الإطار منذ البداية في علاقة تتراوح بين الضعف والقوة أمام المرأة رغم بدايته الخاضعة لمشيئة أخته ست الملك " ست الملك ، أختي الكبيرة ، العزيزة... ماذا تقترحين علي يا أختي ؟ ماذا أفعل ؟ ...(١٣٠) فقد كان احترامه لأمه كبيرا ، الأم التي اقتصرت على دورها الأمومي ولم تتخطاه إلى السياسة كما فعلت ست الملك.

أما موقف الحاكم من المرأة غير الأم والأخت فقد تبلور عندما لاحظ "دلاعة" وميوعة النساء في شوارع القاهرة واتخاذ الحمام مكانا للعهر والفساد " النظافة من الإيمان ، والدلع والمياعة والخلاعة والوساخة من الشيطان ... وأي حمام فيه خلاعة يندفن بجداره ... في الحال ابنوا لي جدارا على الحمام مش عايز ولا واحدة تخرج ولا واحد يخرج من هذا الحمام ...(١٣١). أصدر الحاكم عدة أوامر وقرارات تمنع النساء من التجول في الشوارع والحارات إلا تحت شروط حتى جعل النساء تتساءل " هو ماله ومال النسوان ، ماله ومال النسوان الحاكم بأمر الله ... ، "(١٣٢) ولكن عندما مر بلحظات ضعف انهار أمام المرأة وإغرائها وخضع لأنوثتها الجبارة عندها " بنى لها قصرا يقابلها فيه ... بدأ يحبها للأسف وبيقعد معها بالتلت ساعات ..."(١٣٣)، وأثناء لحظات الضعف هذه يظهر الوباء ويتفشى في القاهرة (أوديب ملكا) يتدارك الحاكم قواه ويتهم المرأة بأنها السبب في المصيبة التي حلت بالشعب المصري " يا عزيزة أنت شيطان الجمال والأنوثة ... أنت سبب البلاء ..

لا يأتي البلاء إلى بلد إلا من الفساد .. أنت دسيسة الشيطان يا ريدان اقبضوا على كل هؤلاء النسوة وألقوا بهن من فوق الجبل وهاجموا بيوت البغاء وطهروا البلد" ...(١٣٤)، فقتل كثيرا من النساء لأنه أحس أن فيهن فتنة فأراد إزاحتها عله يريح ويستريح " أيوة قتلتها مع عشرين ألف جارية ومغنية وبغية إنها كانت فتنة بجمالها وصوتها ..."(١٣٥). وآخر صرخة

ضد المرأة يلقيها الحاكم في وجه أخته التي كان يناديها بسيدة البيت الفاطمي وحكيمة العرش الفاطمي ولكنه في النهاية ينقض عليها غاضبا وكأنها جارية من جواريه بعد أن كانت عقله المدبر " ست الملك لا تتدخلي فيما لا يعنيك ، لك أمور القصر والطعام والحريم ، اخرجي من شؤون السياسة إلى شؤون المطبخ فأنت في زمن الحاكم بأمر الله"(١٣٦)

لقد صور الكتاب الثلاثة شخصية الحاكم شخصية قلقة وجوديا ، مارس العنف والتقتيل رغم تظاهره بالتصوف ، قتل العلماء والنساء والتجار والقواد ، بل مارس القتل فقط للتلذذ بالدم عند باكثير . إنه شخصية غريبة الأطوار ، تعشق الحياة على بساطتها عند السيد حافظ وتأملاتها عند البشير القهواجي وسلطتها عند علي أحمد باكثير ولكنه في نفس الوقت عشق الموت فأقدم على العنف والتقتيل لأنه ـ على ما أعتقد ـ بحكم تصوفه لم ير فرقا بين الموت والحياة ولا نبالغ إذا قلنا أنه لم يرهب الموت عندما واجه مصيره المحتوم ، واجهه بشجاعة نادرة فاستوت عنده الحياة بالموت والموت بالحياة " لأن التفكير من خلال الأضداد هو الطريق الوحيد الذي يوصل إلى الجمع بين الوجود المطلق والوجود النسبي ويسمح بسريان المطلق في النسبي فتكون الموجودات هي عينه التي يتجلى بها وهذا هو الكلام الذي تعقل مفرداته ولا تعقل مركباته ...(١٣٧)

كان تصوف الحاكم سببا من أسباب قلقه الوجودي أو علة لهذا القلق ولربما كان نتيجة توصل إليها ، هذا ما حاول الكتاب الثلاثة تبيانه ، لكن كل واحد

على طريقته الخاصة . وإذا كان السيد حافظ قد جعل تصوف الحاكم تصوفا أرضيا باعتباره عاشقا للقاهرة ومتصوفا في محرابها ، فهو لا يكاد يزيغ بصره عنها إلا ليقع عليها من جديد " سأذهب وأصعد إلى سور القلعة لأشاهد معشوقتي القاهرة من هنا"...(١٣٨) ، حتى نرى أن القاهرة قد عوضته عن المرأة وألغتها من حياته : " لا تأخذي روحي عندك ، أنا محب وعاشق للقاهرة ..."(١٣٩). وأما لحظات المتعة الجنسية التي قضاها الحاكم مع المرأة فهي قليلة عند الكتاب الثلاثة ، إذ استعاض عنها بحبه الإلهي عند القهواجي ، وبنرجسيته المتألهة عند باكثير ، وعشق القاهرة عند السيد حافظ الذي هو نفسه عشق القاهرة عشقا لا حدود له . وأعتقد أن الكتاب الثلاثة كل واحد منهم رأى نفسه الحاكم بطريقة أو بأخرى ، فبشير القهواجي يرى نفسه حاكما متصوفا في محراب الشعر بمدينة القيروان ، وعلي أحمد باكثير رأى نفسه حاكما ، إله الشعر نفسه ، وأما السيد حافظ رأى نفسه حاكماً عاشق القاهرة المتبتل الذي لا يرضى بغيرها بديلا رغم أصوله الاسكندرانية المغاربية.

أما الفضاء الذي تحركت فيه الشخصيات فإنه اختلف وتنوع حسب الشخصيات وحسب وظيفة وموقع كل شخصية ، وسوف نركز على شخصية الحاكم وشخصية ست الملك باعتبارهما الشخصيتان الفاعلتان في المسرحية أكثر من غيرهما فهما البطل والبطل المضاد.

تحركت شخصية الحاكم في عدة فضاءات حسب النصوص الثلاثة وستكون

البداية بعلي أحمد باكثير حيث أن الفضاءات التي جعل الحاكم يتحرك فيها كانت في جلها فضاءات مغلقة تبدأ بالقصر بدهاليزه وغرفه (رفة في القصر الشرقي) وشرفاته (ينظر من الشرفة إلى الميدان ص٣٠) وتتغير القاعات حسب المجالس (لهو أو فصل القضايا ص ٥٠) وعندما يخرج من القصر يغادره ليلا في اتجاه بيت مستشاره الدرزي . انفتح الفضاء بعد القصر وتمثل في المسافة الفاصلة بين القصر وبيت الدرزي ولكنه انفتاح جزئي نظرا لأن الرؤية ليلا شبه معدومة والفضاء يحدده البصر أساسا ، وبعد هذا الانفتاح الجزئي دخل في فضاء أكثر انغلاقا(Exigu) وعاد إلى الفضاء المفتوح النسبي وهو طريق القصر ، ثم سرعان ما يعود إلى الفضاء المغلق ، أي القصر (في قاعة الذهب نفس المنظر الثاني ص ٩٧)

ولا يغادر الحاكم هذا الفضاء المغلق (القصر) إلا عندما يتوجه إلى جبل المقطم كأنه ضرب موعداً مع الموت.

وفي النهاية يمكن أن نلخص تحرك شخصية الحاكم في فضائها الباكثيري كما يلي:

مغلق مغلق مفتوح جزئيا مغلق بأكثر حدة مفتوح جزئيا مغلق انفتاح نهائي على الموت ، فكأن هذه الشخصية لم تتحرر من اختناقها إلا مع الموت وبالتالي كانت حركتها الأساسية ضمن الفضاء المغلق تعبيرا عن معاناتها وعندما أرادت أن تتحرر ماتت وكأن الموت انفتاح على المطلق.

أما الفضاء الذي تحركت فيه شخصية الحاكم عند البشير القهواجي فنجده

أكثر انغلاقا منه لدى باكثير بالرغم من أن بداية حركة الحاكم عند القهواجي كانت في فضاء مغلق دون أن يعبر عنه الكاتب تعبيرا مباشرا وإنما يستتشف من خلال رؤيا الافتتاح التي تبدأ في فضاء مغلق غير محدد المعالم (تدخل ست الملك ككائن حلمي أخضر بيدها تفاحة ، ص ١١) وتبقى شخصية الحاكم ضمن الفضاء المغلق بالرغم من انتقاله من قصره إلى قصر أخته دون أن نعرف كيف تم التنقل بين الفضاءين وما هي المسافة الفاصلة بينهما (صوت باب يفتح بعنف ثم يدخل الحاكم بأمر الله ، ص ٢٢) ثم ينتقل الحاكم إلى فضاء أكثر ضيقا وهو مارستان الأمراض العقلية ، ويزيده ضيقا القيد الذي كبل الحاكم (في فضاء واسع قذر ستة رجال ، خمسة منهم مقيدون ، ص ٣١) ثم يضيف الكاتب تحديدا آخر للفضاء (ما هذا الاصطبل القذر ... جناح مجانين المجرمين ... ص ٣٨) ولا يحاول الحاكم أن يخرج من هذا الفضاء السجني بمجهوده الخاص ، إذ يأتيه الدعم من الخارج ، من زوجته راشدة (انزع الأغلال عن مولاك أيها الخادم [آمرة] ، ص ٤٥) . وبعد أن فكت راشدة أغلال الحاكم فخرج إلى فضاء مفتوح (جبل المقطم ، ص ٩٤) وتختفي شخصية الحاكم ضمن هذا الفضاء المفتوح على المطلق بسبب صوفيته . وإذا أردنا أن نلخص الفضاء الذي تحركت فيه شخصية الحاكم عند القهواجي نجدها قد بدأت في فضاء مغلق مغلق أكثر انغلاقا ثم فضاء مفتوح نهائيا وهو الفضاء الذي حقق فيه الحاكم حريته واختفاءه وليس نهايته (وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم)

وإذا تركنا البشير القهواجي وحاولنا تتبع الفضاءات التي تحرك فيها الحاكم بأمر الله عند السيد حافظ نجدها أكثر انفتاحا ، فصوره محبا للهواء الطلق يكره الدهاليز ، فبدا وكأنه يختنق في الفضاءات المغلقة . كره الحاكم منذ صغره أن يطيل المقام في الفضاءات المغلقة (سأذهب وأصعد إلى سور القلعة لأشاهد معشوقتي القاهرة ... ص ١١) وتأتى هذا الشعور عند الحاكم لرغبة شخصية منه وبتشجيع من أخته (واترك القصر ؟ مؤقتا ثم عد إليه وأنت أكثر قوة ... استمع إلى الأدباء والشعراء والكتاب وعش مع الحكماء فهم عقل الأمة) . تخشى شخصية الحاكم الانغلاق وزادتها نصيحة ست الملك إيمانا بأن الفضاء المغلق يهدد حياته نتيجة المؤامرات والدسائس فقرر أن يخرج إلى الناس ويحتمي بهم في الأحياء الشعبية لأنه مهد لهذه الحماية وهذا الأمان عن طريق بعض القرارات العادلة . (لي صديق شواء ، وصديق زبال في امبابة مررت عليهما للسلام دعواني للعشاء ... تعالي معي لنقضي الليل معهما) أحس الحاكم بالأمان وسط حرارة ودفء الحياة الشعبية ، وحتى عندما عرض عليه أصدقاؤه أن يذهبوا معه إلى قصره ليسهروا هناك رفض العودة إلى الفضاء المغلق قائلا (لا أنا عايز أجي لكم هنا واقعد هنا في امبابة وسط الناس ... ص ٢٧) بل ذهب إلى أكثر من ذلك بأن جعله مكان عمله ، في هذا الحي الشعبي حيث أقام ديوان المظالم (نفتح في هذا الدكان ديوان المظالم نسمع صوت الناس ، ص ٢٧) وبالتالي أصبح لا يعود إلى القصر إلا لينام ، أي عندما تتوقف حركته . ولم

يدخل الفضاء المغلق لغير النوم إلا مؤقتا عندما يريد أن يتشاور مع أخته ست الملك ، أو يريد حضورها لتشهد بعض النقاشات (يدخل الحاكم ... على ست الملك ، ص ٩٤) أو (اخرج الآن موعدنا غدا بعد صلاة الظهر ... ص ٥٥) .

إن تحرك الحاكم في الفضاء المفتوح أثار استغراب الناس (السلطان والأمير مكانهم في القصر الكبير ، ص ٢٦) وباعتباره أصبح يعيش في فضاء مدينة القاهرة الشاسع المفتوح ، أصبح يحرص على نظافة هذا الفضاء كقصره تماماً . فقد حاول إزالة كل ما له علاقة بتوسيخ القاهرة (الكلاب السائبة ، القطط ، الفئران) بل منع حتى التبول في الشوارع (وسخت القاهرة ... قاهرتي الجميلة ... ص ٣٦) .

وبعد أن حرص على نظافة القاهرة حرص على إنارتها فأحبها وعشقها فلم يرد أن تغيب عن بصره لحظة فهجر القصر وطاب له العيش في الأزقة والحارات . حاول الحاكم أن يغادر هذا الفضاء المفتوح إلى فضاء أكثر حميمية مع امرأة عشقها فضعف أمامها فدخل معها بيتها ليمارس حميميته الرجالية مع امرأة لعوب أتقنت الغناء والرقص فجمعت ما يضعف أعتى الرجال ، فكان الجمال واغراؤه والغناء وتأثيره والإيقاع وتخديره فوجد نفسه منقادا من دون أن يقاوم إلى فضاء مغلق فدخله مؤقتا (بنى لها قصرا يقابلها فيه ... ص ٧٧) . سرعان ما وجد الحاكم عذرا للخروج من المطب الذي وقع فيه وهو ظهور الوباء وانتشاره في القاهرة ، فيخرج الحاكم من

فضائه المغلق مذعورا مصدوما ويخرج إلى الفضاء الأكثر انفتاحاً وهو جبل المقطم محاولا الاقتراب من الله . وذلك من خلال الدعاء إلى الله لتخفيف المصيبة (ارحم شعبي من الوباء والمرض ... ص ٧٩) .

وعندما يتدارك الحاكم أمره يصب جام غضبه على التي أدخلته الفضاء المغلق بسحرها فأسكرته وجعلته يفقد وعيه (يا عزيزة أنت شيطان الجمال والأنوثة ... ص ٨٠) وبعد أن يدينها يقرر قتلها لأنه لم يغفر لها ذنب إدخاله إلى فضائها المغلق : (إلق بها يا ريدان هي والبنات البغايا من فوق الجبل ... ص ٨١) .

ويعود الحاكم إلى فضائه المفتوح في حي امبابة الشعبي حيث الأمان والطمأنينة . ثم يقرر الدخول إلى الفضاء المغلق في القصر مؤقتا حيث يجد أخته ست الملك في نقاش مع ابن دواس (الحاكم ... ص ٥٩) وها هو الحاكم يختصر كل محبته للفضاءات المفتوحة وكرهه للانغلاق والانحباس (القاهرة تسلب روحي أمشي فيها كل يوم عشرين ساعة وأنام أربع ساعات ... ص ٦١٠) ثم يدخل الحاكم قصره أي الفضاء المغلق فيقضي بعض اللحظات مع عائلته وكأنه يودعهم (يتغير الديكور لقصر الحاكم ... ص ١١٣) وبسرعة يحس الحاكم بضيق التنفس في الفضاءات المغلقة ورغم (الإحساس الغريب .. والنجم المشؤوم ...) ورغم نصيحة أمه بعدم الخروج إلا أنه يصر على الخروج (لا أستطيع ... صدري يضيق لا بد من الخروج ... ص ٤١١) .

وفعلا يخرج ليتنفس في فضاء مفتوح حيث ينتهي ويسير بمفرده في حارة برجوان ، ص ٤١١) .

وإذا حاولنا أن نلخص تحركات شخصية الحاكم في الفضاء عند السيد حافظ نجدها بدأت من فضاء مغلق مؤقت فضاء مفتوح فضاء مغلق مؤقت فضاء مفتوح فضاء مغلق مؤقت (عائلي) فضاء مفتوح (نهايته) فضاء مغلق (القبر).

وإذا أردنا أن نحوصل ، نقول أن شخصية الحاكم بدأت عند الكتاب الثلاثة من فضاء مغلق وحققت كمالها في فضاء مفتوح وانتهت بالموت إلى فضاء مغلق عند باكثير وحافظ (القبر) وإلى فضاء أكثر انفتاحا وأكثر رحابة (الارتفاع إلى السماء) عند القهواجي.

رأينا شخصية الحاكم ، هذه الشخصية المحورية في المسرحيات الثلاث تنتقل بين الفضاءين المفتوح والمغلق وإن كانت تمارس عنفها وتقتيلها في الفضاءات المفتوحة أكثر منها في الفضاءات المغلقة لأنها أحست بالقوة مع الانفتاح ، ولربما نتجت هذه القوة عن الشرعية الدينية في شمولها واطلاقها والتي تدعم هذه الشخصية (خليفة المسلمين ومن نسل الرسول) أضف إلى ذلك طموحها هي نفسها لبلوغ مرتبة الألوهية فتصل إلى الحرية المطلقة بأن تفعل ما تريد كما يتحكم الإله في مصائر عباده الضعفاء فهو لا يسأل عن أفعاله . أما الفضاء المغلق فكان بالنسبة إليه فضاء الدسائس والمؤامرات والجدل والاتهام والضعف الإنساني ، فالقصر كان مقر

الإنسانية بمحدوديتها وضيقها وتناقضاتها وسجنها ، أما جبل المقطم أو الحارات أو الشوارع فكانت مصدرا للقوة وأضحت موضعا للتأله وبالتالي مصدر الجبروت والطغيان.

إن الكتاب الثلاثة قد تصرفوا في التاريخ وابتعدوا عنه في تصوير الكثير من جوانب هذه الشخصية وإن كان علي أحمد باكثير أشد قربا من المصادر التاريخية ، فإن السيد حافظ كان أكثر بعدا عنها من ناحية الممارسات الاجتماعية (لأنه صوره كأي مصري متوسط في لباسه وتنقلاته وأكله وعلاقاته الاجتماعية من بينها علاقته بالمرأة) والسيد حافظ كان مسكونا بالجانب الاجتماعي لشخصية الحاكم بأمر الله عكس البشير القهواجي الذي كان مسكونا بالجانب الروحي مما جعله يصوره من الناحية الميتافيزيكية بعيدا جدا عن التاريخ ، فجاء مزيجا من المسيحية (القيد أو الصلب في السجن والاختفاء في نهاية المسرحية) والإسلام (من خلال صورة جبريل الملاك الطاهر) إذ استطاع البشير القهواجي أن يغير من وظيفة جبريل وملامحه الإسلامية الملائكية إلى ملامح إنسانية فانعكس ذلك على شخصية الحاكم التي جاءت هي أيضا طليقة من قيود الأديان فلم يكبلها بالمحرمات والممنوعات فابتعدت عن الشخصية التي صورها المؤرخون ، ولكنها كانت منسجمة مع الفكر الصوفي في أجل ممارساته : " إياك أن تتقيد بعقد مخصوص وتكفر بما سواه فكن في نفسك هيولي لصور المعتقدات كلها"..(١٤٠)

إن وحدة الأديان كانت من صميم العقيدة الصوفية لأن ابن عربي كان ينفي فكرة العقيدة المطلقة ، الصواب إن الله ليس له دين بعينه فكل الأديان إلى الله.

أما الشخصية الثانية التي ننوي الحديث عنها هي شخصية ست الملك التي تشترك مع شخصية الحاكم في الأبوة أي الانتساب إلى البيت الفاطمي باعتباره العائلة المالكة (سياسيا) وأما الاختلافات معه فكثيرة ومتعددة.

١) إنها امرأة وهو رجل ، من الناحية المنطقية هو الأقوى وهي الأضعف (سلطة الرجل).

٢) أمه مسلمة وهي من أم مسيحية وبالتالي يمكن أن نخمن أن كل واحد منهما ينتسب إلى دين أمه وهذه الناحية بدت واضحة عند السيد حافظ (بالتصريح) وعند القهواجي (بالتلميح) وهذا ليس غريبا فكثيرا ما لاحظناه في الزواج المختلط (mariage mixte) في العصر الحديث.

٣) بقدر ما كانت ست الملك واقعية (Realiste) بلغت الأرضية (Terre a rerre) في الكثير من الممارسات ، بقدر ما كان الحاكم شخصية مثالية في كل قناعاتها . حاولت ست الملك - في العديد من المرات - إنزال أخيها من عالمه المثالي إلى الواقع اليومي المعيش وكان يرفض في كل مرة مغترا بآرائه الميتافيزيكية المحتقرة للواقع وأوحاله ودسائسه ، فأعجزها رغم منطقيتها ورؤيتها السياسية

الواضحة وتمرسها بشؤون السياسة والحكم.

٤) كانت شخصية الحاكم ذاهلة مستغرقة متأملة وعندما تثور تنتقل إلى النقيض فتمارس العنف في أقوى مظاهره (قتل النساء والأطفال والعلماء والشيوخ وذوي القربى ... حتى الحيوانات) فكانت هذه الشخصية قادرة على الانتقال من النقيض إلى النقيض ولكن شخصية ست الملك كانت متزنة تسير على وتيرة واحدة بوعي ودراية وتأن ومتابعة دقيقة لسير الأحداث وتطورها حيث أنها تظهر في المكان المناسب وفي الوقت المناسب فكانت ممسكة بخيوط كل الأحداث التي تقع في القصر وخارجه.

٥) هي ترهبت لأنها ضحت بنفسها في سبيل تربية أخيها فلم تتزوج وبقيت عانساً وبالتالي لم تعش حياة جنسية مثلما عاشها أخوها ولو كانت مضطربة فبقيت عذراء الفاطميين (تأثير المسيحية) فبالتالي لم تمر بلحظات الضعف التي يمكن أن تمر بها المرأة العادية في العلاقة مع الرجل.

٦) كانت أكبر منه سنا وبالتالي أكثر منه تجربة وحنكة سياسية ، تدربت على يد والدها العزيز فعرفت أبجديات السياسة لأنها قضت معه فترة لا بأس بها من حياتها بينما كان أخوها صغيرا عندما توفى والده.

٧) كانت مستقرة في قصرها أي في فضائها المغلق الذي تخندقت فيه وتحصنت فلم تغادره ، بينما كان الحاكم يتنقل باستمرار ، فهو لا يعرف

الاستقرار.

قضت ست الملك حياتها في فضائها المغلق لأنها كانت تعرف أنه مصدر قوتها فإذا غادرته انكشفت أمام الناس (لا تملك الشرعية الدينية أو الاجتماعية باعتبارها امرأة) فتمترست في فضائها المغلق وبثت عيونها في كل مكان لأنها فهمت لعبة السياسة وفهمت قوانينها فأتقنت أدواتها بكل الوسائل ، طورا ترغيبا وطورا ترهيبا ، والترغيب إغراء أموال أو إغراء جنسي (علاقتها بابن دواس) . وبهذه الطريقة استطاعت أن تسيطر على الآلات الثلاث للسلطة : الآلة العسكرية (ابن دواس) والآلة القضائية (قاضي القضاة) والآلة الاقتصادية (التجار) فخرجت منتصرة من معركتها التي حاولت بكل قوتها تجنبها وتفاديها ، ولكنها فرضت عليها فرضا عندما أحست بالخطر يتهددها في حياتها الشخصية .

استطاعت ست الملك أن تكون شخصية فاعلة في الأحداث ، حية ، ديناميكية، واقعية تتابع وتراقب وتضرب في الوقت المناسب . كل ذلك وهي لم تغادر فضاءها المغلق الذي تحصنت فيه ، أصلها ثابت فيه فأعطاها القوة والقدرة على الفعل بينما كان هذا الفضاء عامل إعاقة ومصدر قلق ومنبت دسائس بالنسبة إلى أخيها . لم يكن الفضاء المغلق بالنسبة إلى ست الملك مصدر قلق بل كان بر أمان وقلعة تخندقت فيها لتنقض على أعدائها في الوقت المناسب وعلى أخيها بالذات عندما لاحظت أنه تجاوز كل الخطوط الحمراء التي حددتها له مسبقا فما كان منها إلا أن أعلنت نهايته المحتومة.

هل تطابقت نظرة كتابنا المسرحيين إلى ست الملك مع كتب التاريخ ؟ . منذ الوهلة الأولى نقول إن الكتاب الثلاثة قد ابتعدوا عن الصورة التاريخية لهذه المرأة الحديدية التي تقرر قتل أخيها ، ولكنه ابتعاد نسبي خاصة عند باكثير الذي ظل الأقرب إلى التاريخ رغم بعض الإضافات التي رآها تثري هذه الشخصية أو تعمق الموقف الدرامي ، خاصة في الخلاف مع أخيها عندما اتهمها بإقامة علاقة غير شرعية مع أحد الرجال وقرر فحصها "جينوكولوجيا" فأوصلها إلى قمة الانفعال الناتج عن الإحساس بالإهانة .

أما بالنسبة إلى السيد حافظ الذي عبر عن تحرره من التاريخ منذ البداية لأنه أراد أن يعارض " الرواية التاريخية " بدت ست الملك عنده زعيمة مصرية قريبة إلى شجـرة الدر و أرمانوسة المصرية وكليوباترة ، فكانت من فصيلة النساء اللواتي ولعن بالسياسة وتمرسن بالسلطة وحذقن لعبتها فصورها سيدة البيت الفاطمي الفعلية ولم تبق للحاكم إلا ظواهر الأمور ، أما السرائر فهي من اختصاصها ، وعندما أراد الحاكم أن يحدد لها صلاحياتها ويعيدها إلى قطيع الحريم " ست الملك لا تتدخلي فيما لا يعنيك ، لك أمور القصر والطعام والحريم ، اخرجي من شؤون السياسة إلى شؤون المطبخ ...(١٤١) ، ثارت ثائرتها فوظفت كل أسلحتها المسموحة والمحظورة التقليدية والمستحدثة لتنتصر على أخيها ، وفعلاً تم لها ذلك.

كانت ست الملك شخصية متطورة إذ أنها كانت في البداية مناصرة لأخيها قاسية على أعدائه متتبعة حركاتهم وسكناتهم بكل الدقائق والتفاصيل ، تحلل

وتستنتج لتصل في نهاية مسرحية السيد حافظ إلى أن تصبح البطلة الفعلية للمسرحية.

أما بشير القهواجي فكان حالة وسطى بين باكثير وحافظ بحيث يستطيع القارئ أن يلاحظ أنه قد ابتعد أيضا عن التاريخ في بداية المسرحية وفي نهايتها فيما يخص تصويره لشخصية ست الملك ، هذه الشخصية ذات الوجه المقسوم إلى نصفين ، نصف ملاك ونصف شيطان : " تقدم له التفاحة وتركع عند قدميه ... وجه ست الملك مركب من نصف جميل ونصف مشوه" ...(١٤٢) هنا إشارة من القهواجي إلى الخطيئة الأولى ، خطيئة آدم وحواء عن طريق التفاحة التي تمدها ست الملك إلى أخيها . بالتأكيد إن ست الملك لم تكن تتصدر الأحداث ولكنها تصنعها خفية ، إذ أنها كانت فاعلة فيها بشكل أساسي وذلك عن طريق كل الحيل الممكنة، ها هي تعترف بها صراحة " قبلتك في مجلسي خديعة يا أرجوان...(١٤٣)"

وها هي شخصية نسائية أخرى وهي زوجة الحاكم ، فهمت ست الملك فهما جيدا فصدحت لها بالحقيقة في وجهها وبدون مجاملة : " أنت قوية شريرة لكنني لا أخافك"...(١٤٤).

أما الناحية الثانية التي شدت انتباهي عند البشير القهواجي في تصويره لست الملك هي أني أحسست وكأن علاقة محرمة كانت تربط الحاكم بأخته ست الملك نشتم من خلالها عقدة أوديب (باعتبار ست الملك هي التي ربت الحاكم) أي تعلق الحاكم بأخته تعلقا جنسيا " بعد كل لقاء معها كنت أصلي

باكيا : إلهي لماذا نحتنا في طبيعة الجسد المشتهي ؟ لماذا وسمتنا بالغريزة المهلكة ؟

إلهي إذا كانت الخطيئة في أصل الوجود لماذا غللتنا بحبال الحياة ؟..."(١٤٥).

وتعددت الإشارات في النص إلى هذه العلاقة الغريبة مثل ما نلاحظه في الصفحات ٢١ و٢٢و٢٧ وغيرها .. كانت ست الملك واعية بهذه العلاقة ومدركة لأبعادها وكأنها أرادت أن تدعمها حتى تتمكن من خلالها من السيطرة على أخيها قلبا وعقلا.

وكانت هذه العلاقة الغريبة سلاحاً من الأسلحة التي استعملتها ست الملك لإحكام سيطرتها على دواليب الدولة وأقوى شخصية فيها وهو الحاكم بأمر الله . لقد كانت "مكيافلية" حيث تيقنت من أن الغاية تبرر الوسيلة.

وجدنا أنفسنا أمام ست الملك ، هذه الشخصية التي كانت في غاية البراغماتية والحيوية والقدرة على صنع الأحداث وتوجيهها الوجهة التي تريدها فكانت رمز الشخصية النامية والمتطورة رغم أن نهايتها كانت مأساوية عند البشير القهواجي وهذه الناحية الثالثة التي خالف فيها مؤلفنا المؤرخين.

تحركت شخصية ست الملك - كما صورها القهواجي - في فضاءات متعددة حيث نجدها في البداية في الفضاء المغلق (قصرها) وهي قوية كأعتى ما يكون وعندما خرجت منه مؤقتا كشفت نفسها حيث ابتعدت عن خندقها

وانفتح الفضاء مؤقتا (مسافة الطريق) ودخلت فضاء المارستان المغلق والمتعفن وغادرته عائدة إلى قصرها فانكشفت نقاط ضعفها في هذا الفضاء المفتوح مؤقتا ، كان أعداؤها يتربصون بها ليقلضوا عليها ويقع نقلها (قسرا) إلى فضاء آخر مفتوح (جبل المقطم) ولكنها كانت مغلولة مقيدة مهانة ، حيث كانت نهايتها.

صور كل الكتاب المسرحيين ست الملك قوية وهي خافية وعندما ظهرت إلى العيان ضعفت وكأن قوة المرأة ينبغي ألا تخرج للعيان فإذا تكشفت غارت قواها لأنها لا تملك الشرعية الاجتماعية والتاريخية والدينية للخروج سافرة أمام المجتمع الرجالي والنادرات هن اللواتي تحدين هذا المجتمع عبر التاريخ.

لقد كان مصدر قوة ست الملك في ألا تكون في الصف الأمامي كأي امرأة عربية إسلامية ينبغي عليها أن تكون وراء الرجل حتى تتستر وتؤثر، ألم يقولوا إن وراء كل رجل عظيم امرأة معترفين بقوة تأثيرها على الرجل ولكن ينبغي أن تكون وراءه.

استطاعت هاتان الشخصيتان الحاكم بأمر الله وست الملك أن تتعاملا مع الفضاء حسب جنسهما ، إذ أن شخصية الحاكم قد نجحت في فضاءاتها المفتوحة التي فشلت فيها ست الملك ، ونجحت ست الملك في فضاءاتها المغلقة حيث فشل الحاكم ، فبدت علاقتهما بالفضاء علاقة اجتماعية نفسية (رجل وامرأة أو ذكر وأنثى.)

كانت شخصية الحاكم شخصية عنترية تستعرض قوتها أينما كانت بينما جاءت شخصية ست الملك شخصية امرأة عربية إسلامية مؤثرة في الأحداث دون أن تحتل الواجهة ، كانت ست الملك الشخصية اللغز الكتومة التي لا تعبرعن عواطفها وانفعالاتها واحساساتها(un personnage tres reseve) وكأنها أغلقت قلبها على عواطفها جميعها فلم تبح بأي شيء بينما باح الحاكم بكل شيء فكانت الغلبة والانتصار لمن داس على العواطف وهي ست الملك . إن صراع الحاكم مع ست الملك كان صراعاً بين الروح والمادة ، كان صراعاً بين المرأة والرجل ، كان صراعاً بين عناصر الطبيعة ، لقد كان صراعاً على السلطة.

اللغة والأسلوب:

رغم الاشتراك في الموضوع المعالج وهو الحاكم بأمر الله فإن الكتاب الثلاثة قد اختلفوا في لغة المعالجة وإن كانت اللغة العربية الفصحى قد سيطرت عند باكثير والقهواجي فإن السيد حافظ قد مزج اللغة العربية باللهجة العامية المصرية ، فأحسست كأنه قريب جدا من بيرم التونسي في لغته وأسلوبه ولا غرابة فالإثنان ينتميان إلى الاسكندرية ونهلا من نفس المنبع : حارات الاسكندرية وشوارعها وأزقتها وأناسها البسطاء الذين يتمتعون بملذات الحياة ويأخذونها على هناتها وعلاتها ، فجاءت لغة معبرة عن فضاء زماني يمتد من قاهرة المعز لدين الله الفاطمي إلى اسكندرية التسعينات دون انقطاع ودون هزات أو نتوءات فكانت لغة اليومي والمعيش الممزوجة بالفكاهة

والبساطة والشاعرية في الكثير من المناسبات خاصة عندما يثير السيد حافظ علاقة الحاكم بالمرأة " هي بنت عشقت الصقور والطيور والنجوم في الفضا" ...(١٤٦) أو عندما يصرخ الحاكم متألما " أنت شيطان الجمال والأنوثة"(١٤٧).

وتبلغ الشاعرية أوجها من خلال حوار الحاكم مع سنية في الصفحات ٩٠و٩١و٩٢ حيث نلاحظ رقة الحاكم لم نعهدها من قبل خاصة عندما بدا الضعف الإنساني جليا في حواراته مع امرأة عشقها وأحبها فأحس معها بضعف كان يخفيه وراء البطش والقتل وسفك دماء الآدميين نساء ورجالا وحتى الحيوانات كالكلاب والقطط والفئران.

عبر السيد حافظ عن موضوع تاريخي بلغة اليومي بلهجة مصرية فيها من الحلاوة وخفة الروح والبساطة ، فخالف أغلب الكتاب العرب الذين يفرضون اللغة العربية المقدسة عندما يدخلون محراب التاريخ . رجع السيد حافظ إلى الحاكم لأنه تماهى معه فلم يكن كاتب النص فقط بل كان ممثله والقائم بدور الحاكم - في خياله - تلك الشخصية التي لبسها فعشقها لأنهما عشقا القاهرة معا ، فأداها على الركح ، وهو يتخيلها ويكتبها قبل أن يراها مجسدة على الركح ، فأنطقها بلغته ولهجته وبلغة بيرم التونسي ولهجته ، فجاءت مصرية لحما ودما اسكندرانيا منطلقا . لذلك أباح لنفسه أن "يدنس المقدس" وأن ينطق التاريخ بالعامية المصرية ليعطيه طعم الحلاوة ويهتك السر ، سر الحاكم بأمر الله وتاريخه ولغته وطقوسه الإسلامية الصوفية.

وأما علي أحمد باكثير الذي عاصر شوقي وحافظ إبراهيم وتوفيق الحكيم وكتب الكثير من المسرحيات شعرا : " لقد كان على علي أحمد باكثير أن يواجه هذه المشكلة وكان عليه أن يقدم لها ـ للمرة الأولى في تاريخ المسرح الشعري العربي ـ الحل الصحيح : أن يخلق الشكل الشعري الأكثر ملاءمة لطبيعة المسرح في مواقفه وأنماطه الشخصية المختلفة ، أي أن يخلق لغة شعرية جديدة تتسع لحركة الصراع الدرامي بين الشخصيات المتباينة ...(١٤٨)".

كتب باكثير القصة والرواية وكتب المسرح الشعري " وباكثير من أكثر أدباء هذا الجيل جدا ومثابرة وانتظاما فما يمر عام إلا وله كتاب أو أكثر حتى أربت كتبه المطبوعة على الخمسة والعشرين عدا أربعة أخرى تحت الطبع ، ومعظم هذه الكتب من المسرحيات إذ أنها الشكل الذي يؤثره على بقية الأشكال الفنية"...(١٤٩).

سار علي أحمد باكثير على هدي شوقي الذي كان متأثرا به تأثرا شديدا فوجد في التاريخ العربي الإسلامي معينا لا ينضب لاستيقاء مواضيع مسرحياته ولكن دون أن يسجن نفسه فيه " هل لي بعد ذلك أن أتمنى لو ركز الصديق الكبير علي أحمد باكثير جهوده في ميدان المسرحية التاريخية الجادة بعد أن أثبت في أعمال كثيرة تفوقه فيها وسيطرته على أدواتها وميله الطبيعي لعلاجها سواء من ناحية ثقافته أو أسلوبه العربي المشرق" ...(١٥٠).

إذا كنا قلنا إن السيد حافظ كان قريبا من بيرم التونسي فإن باكثير كان قريبا من شوقي في جزالة تعبيره ولغته الشعرية الفخمة . وبالرغم من أن مسرحية الحاكم كانت نثرا إلا أنه قد تخللتها العديد من المقاطع الشعرية كما في الصفحات ٤٥و٤٦و١٠٨و٦١٢ وغيرها ... ذات النفس الغنائي الرومنسي البعيد عن العمق الدرامي والنفس المسرحي . كانت ظاهرة الرومنسية سمة من سمات ضعف المسرح الشعري العربي لازمت شوقي وعزيز أباظة وحتى عبد الرحمان الشرقاوي فما بالك بعلي أحمد باكثير الذي كان زاده الشعري يأتي في الدرجة الثانية بعد هؤلاء " وإذا

كانت أعمال شوقي والحكيم أهم الإضافات إلى النص المسرحي خلال هذه الفترة فلا يجب إغفال الإشارة إلى محاولات باكثير إدخال الشعر المتحرر من العمود التقليدي إلى المسرح" ...(١٥١).

كتب علي أحمد باكثير مسرحيته نثرا ولكن النفس الشعري الغنائي كان طاغيا على المسرحية لذلك يمكن أن تمتع قارئها ولكن ليس بالضرورة أن تمتع مشاهدها ، ولكن عذر الكاتب يكمن في أنه متقدم زمانيا على السيد حافظ والبشير القهواجي.

كتب باكثير مسرحيته في فترة مازال فيها النص المسرحي العربي يبحث عن نضجه الفني وعمقه الدرامي بعيدا عن الغنائية التي ميزت المسرح العربي منذ بداياته وحتى نهاية الأربعينات . وجد المسرح عندنا في التاريخ العربي الإسلامي ضالته المفقودة فطغت الغنائية والرومانسية على

النصوص المسرحية التاريخية بحثا عن البطل التاريخي الغائب عن الراهن المأزوم والمهزوم . لذا كانت الرغبة في البحث

عن الأسرار لدى أبطال التاريخ ليعيدوا للإنسان العربي شيئا من توازنه النفسي والاجتماعي.

عثر الكتاب المسرحيون العرب على أبطالهم - ومنهم باكثير - بعد أن بحثوا في أسرارهم فجاء هذا البحث مليئا بالرومنسية والغنائية ، وهذا ما لاحظناه عند علي أحمد باكثير الذي يبحث لاهثا عن سر الحاكم بأمر الله حتى عثر عليه من خلال تأويلات تبرر أفعاله التي أدانها المؤرخون فصوره بطلا رومنسيا مثاليا يتأثر بسرعة كبيرة بكل الأشياء المحيطة به فهو يمتاز بحساسية مفرطة جعلت منه شخصية غير محددة الأبعاد فلم يوفق في رسم ملامحها رسماً دقيقا ، لأن الحوار الذي طغى عليه النفس الشعري الغنائي أفقد البناء الدرامي عمقه وتماسكه وبالتالي حرم الشخصية من البناء والتحليل.

كان باكثير شاعرا وكان يحب المسرح وكان يعشق لغته العربية وكان يحس بتعاطف وتماه كبيرين مع أبطاله التاريخيين فلم يوفق في عمله هذا إلى نص مسرحي يمكن أن يستجيب إلى تقنيات الكتابة المسرحية المتعارف عليها في الغرب لأن تراثه الشعري قد خانه نتيجة هذا الحمل الثقيل الذي وضعه باكثير على كاهله.

وإذا تركنا علي أحمد باكثير وحاولنا أن ندخل عالم لغة البشير القهواجي -

الذي والحق يقال ـ كان أكثر الكتاب اعتناء باللغة إذ استطاع أن يمزج بذكاء كبير وخيال واسع ثلاثة مصادر أساسية وهي الإنجيل والقرآن والشعر العربي ويخرج بنص ينبض ايقاعاً وحيوية حتى علق عليه أحد النقاد قائلا : " إنه انفجار الأعصاب ، صرخة القلب ، نشيد الجسد الرائع الموجع ... نص قوي جميل عنيف وفي أدق المصطلحات رؤيوي ، إنه عمل شاعر كبير ، عمل مؤسس"(١٥٢).

بعد أن قلنا إن السيد حافظ قريب من بيرم التونسي وباكثير قريب من شوقي نقول إن البشير القهواجي قريب من عمر الخيام ومحمود المسعدي . تميزت لغة القهواجي بالشاعرية والتكثيف والايحاء وعمق الدلالات وتقاطعها ، فكانت لغة الدراما الوجودية (بالمعنى الصوفي للكلمة) بدون شك حيث كانت كل كلمة وكل جملة تحمل في طياتها طاقة درامية كبيرة لذلك فاحت من المسرحية رائحة أعظم المآسي الإنسانية في الفن والحياة ، مأساة أوديب ، مأساة المسيح ، مأساة الخيام ، مأساة الحلاج ومأساة الإنسان بشكل عام ومأساة القهواجي بشكل خاص ، هذا الشاعر الذي ركبته عقدة المتنبي عقدة المثقف الموزع بين السياسة والفن ، بين السياسة كفعل مدنس والشعر كفعل مقدس . كانت لغة القهواجي درامية في حروفها وكلماتها وجملها وحواراتها لأنها كانت نابعة من إحساس مأساوي بالوجود لدى شاعر عرف كيف ينتقي المصادر من إنجيل وقرآن وفكر صوفي وتراث شعري عربي ممتد عبر قرون وشعر غربي اطلع عليه القهواجي عند

شكسبير ورنبو وجرار دي نرفال فكتب لنا نصا مسرحيا في قمة الدرامية والشاعرية.

أن يكون الحاكم بأمر الله موضوع نصوص مسرحية عربية ليس غريبا ، لأن أغلب هذه الشخصيات القلقة في التراث الإنساني كانت مواضيع مسرحيات ويكفي أن نذكر كاليغولا ، نيرون ، ومراد الثالث ، لأنهم فعلا كانوا أبطالا تراجيديين مثل أبطال الإغريق.

إن العودة إلى التاريخ العربي الإسلامي وإعادة إحياء شخصية من شخصياته القلقة أعطاها الكتاب أبعادا جديدة وأحيوها حياة جديدة وكتبوا لها عمرا جديداً ، البشير القهواجي أعطاها أبعاداً شيعية صوفية فألهها وأكسبها خلود أئمة الشيعة الممثلين في المهدي المنتظر ، والسيد حافظ أعطاها أبعادا اجتماعية نضالية فجعلها ندا لأبي ذر الغفاري والحلاج فأكسبها خلود المناضلين الشرفاء الذين ضحوا في سبيل المثل العليا من حق وعدل ومساواة وإيمان بأن الإنسان هو خير ما في هذا الوجود . وأما الأستاذ علي أحمد باكثير فقد أعاد له اعتباره بعد أن برأه من التهمة التي ألحقها به المؤرخون فجعله مسلما مؤمنا ارتكب خطأ بايعاز من غيره والله غفور رحيم فتحصل على صك غفران وعاد إلى قبره مسلما حنبليا.

المراجع :

(١) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم بأمر الله ، مكتبة مصر للطباعة ودار مصر للطباعة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ٢٥١ص.

(٣) د/ البعلاوي ، محمد ، ابن هانئ المغربي الأندلسي ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ـ لبنان ١٩٨٥ ، ص: ١٢٩ .

(٣) الأتابكي ، جمال الدين : النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، الجمهورية العربية المتحدة ، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب (د.ت) ، ج٤ ، ص : ٦١٧.

(٤) نفس المصدر ، نفس الصفحة.

(٥) نفس المصدر . ص : ١٧٧ .

(٦) نفس المصدر ، ص :٨١٧ ـ ١٧٩ .

(٧) نفس المصدر ، ص : ١٨٠ .

(٨) نفس المصدر ، ص : ١٨١ .

(٩) نفس المصدر ، ص : ١٨٢ .

(١٠) نفس المصدر ، ص : ١٨٣ .

(١١) نفس المصدر ، ص : ٤١٨ .

(١٢) نفس المصدر ، ص : ٥١٨ .

(١٣) نفس المصدر ، ص : ٦١٨ .

(١٤) نفس المصدر ، ص : ٥١٨ (مع ضرورة العودة للهوامش لتوضيح بعض الغموض في المواقع والكلمات)

(١٥) نفس المصدر ، ص : ١٨٧.

(١٦) نفس المصدر ، ص : ١٨٩.

(١٧) نفس المصدر ، ص : ٩١.

(١٨) نفس المصدر ، ص : ٤١٨.

(١٩) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم بأمر الله ، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة ، القاهرة ، رقم الإيداع ٨٩/٩١٤٦ ، ٢٥١ ص.

(٢٠) يبدو أن شخصية الحاكم قد استهوت كتابا آخرين حيث "قدمت مسرحيات تاريخية أخرى لابراهيم رمزي من بينها "الحاكم بأمر الله "انظر ازدهار وسقوط المسرح المصري، فاروق عبد القادر، ص:٦١.
(٢١) باكثير ، علي أحمد ، مرجع مذكور ، ص : ٩٤.
(٢٢) باكثير ، علي أحمد ، المرجع السابق ، ص : ٥٨.
(٢٣) باكثير ، علي أحمد ، نفس المرجع ، ص : ١٠٧.
(٢٤) نفس المرجع ، ص : ١١١.
(٢٥) نفس المصدر ، ص : ١٣٧.
(٢٦) نفس المصدر ، ص : ٩٤١.
(٢٧) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، دار الف للنشر ، تونس ١٩٨١ ، ٢٦ص.
(٢٨) نفس المرجع ، ص : ١١.
(٢٩) نفس المرجع ، ص : ١٧.
(٣٠) نفس المرجع ، ص : ٢٨.
(٣١) نفس المرجع ، ص : ٥٣.
(٣٢) نفس المرجع ، ص: ٦٣.
(٣٣) نفس المرجع ، ص : ٢٤
(٣٤) نفس المرجع ، ص: ٤٤
(٣٥) نفس المرجع ، ص : ٥٠
(٣٦) نفس المرجع ، ص : ٢٥
(٣٧) نفس المرجع ، نفس الصفحة.
(٣٨) نفس المرجع ، ص :
(٣٩) نفس المرجع ، ص:
(٤٠) نفس المرجع ، ص : ٢٦
(٤١) نفس المرجع ، نفس الصفحة.
(٤٢) نفس المرجع ، نفس الصفحة.
(٤٣) حافظ ، سيد : حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله ، مركز الدلتا للطباعة ، القاهرة ١٩٩٣، ١١٨ص.
(٤٤) نفس المرجع ، ص : ٨
(٤٥) نفس المرجع ، ص : ٩

(٤٦) نفس المرجع ، ص : ٤١
(٤٧) نفس المرجع ، ص : ٢٢
(٤٨) نفس المرجع ، ص : ٢٣
(٤٩) نفس المرجع ، ص : ٢٧
(٥٠) نفس المرجع ، ص : ٣٥
(٥١) نفس المرجع ، ص : ٠٦
(٥٢) نفس المرجع ، ص : ٣٦
(٥٣) نفس المرجع ، ص : ٧٦
(٥٤) نفس المرجع ، ص : ٧٢
(٥٥) نفس المرجع ، ص: ٤٧
(٥٦) نفس المرجع ، ص : ٨٠
(٥٧) نفس المرجع ، ص : ٨٠
(٥٨) نفس المرجع ، ص : ٨٣
(٥٩) نفس المرجع ، ص : ٩٠
(٦٠) نفس المرجع ، ص : ٥٩
(٦١) نفس المرجع ، ص : ٩٧
(٦٢) نفس المرجع ، ص : ٥١٠
(٦٣) نفس المرجع ، ص : ٦١٠
(٦٤) نفس المرجع ، ص : ١٠٧
(٦٥) نفس المرجع ، ص : ١٠٨
(٦٦) نفس المرجع ، ص : ١٠٨
(٦٧) نفس المرجع ، ص : ٦١١
(٦٨) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم ... ، مرجع مذكور ، ص : ١٠٧
(٦٩) الأتابكي ، جمال الدين : النجوم الزاهرة ، مصدر مذكور، ص:٢٠
(٧٠) الأتابكيجمال الدين : النجوم الزاهرة ، مصدر مذكور ، ص: ٢٠
(٧١) العلوي ، هادي : مدارات صوفية.
(٧٢) نفس المصدر السابق ، ص : ١٨٨
(٧٣) القهواجي ، بشير : بيارق الله ، مرجع مذكور ، ص : ١١

(٧٤) حافظ ، السيد : حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله ، مرجع مذكور ، ص : ٤١١
(٧٥) نفس المرجع السابق ، ص : ٦١١
(٧٦) Aziza , mohamed : les formes traditionnelles du spectacle. M .T. E , Tunis 19722
(٧٧) الأتابكي ، جمال الدين : النجوم الزاهرة ، مصدر مذكور ، ص : ٦١٧
(٧٨) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم بأمر الله ، مرجع مذكور ، ص : ١٣٠
(٧٩) باكثير ، علي أحمد ، نفس المرجع ، ص : ٦١٣
(٨٠) نفس المرجع ، ص : ٢٤١
(٨١) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، مرجع مذكور ، ص : ١٥
(٨٢) نفس المرجع ، ص : ٢٦
(٨٣) نفس المرجع ، نفس الصفحة.
(٨٤) حافظ ، السيد : حلاوة زمان أو عاشق القاهرة ... ، مصدر مذكور ، ص : ٦١٠
(٨٥) حافظ ، السيد : نفس المصدر ، ص : ١٠٠
(٨٦) حافظ ، السيد : نفس المرجع السابق ، ص : ٤١١
(٨٧) العلوي ، هادي ، مدارات صوفية ، مصدر مذكور ، ص : ٥١٠
(٨٨) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم ... ، مرجع مذكور ، ص : ١٢٧
(٨٩) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، مرجع مذكور ، ص : ٢٧
(٩٠) حافظ ، السيد : حلاوة زمان ... ، مرجع مذكور، ص : ٨٦
(٩١) نفس المصدر ، ص : ٨٢
(٩٢) الاتابكي ، جمال الدين : مصدر مذكور ، ص : ٤١٨
(٩٣) نفس المصدر ، ص : ٦١٨
(٩٤) العلوي : مدارات صوفية ، مصدر مذكور ، ص : ٦٩
(٩٥) نفس المصدر ، ص : ٢٠٣
(٩٦) نفس المصدر ، ص : ٧٣
(٩٧) نفس المصدر ، ص : ٧٧
(٩٨) الأتابكي ، جمال الدين : النجوم الزاهرة ، مصدر مذكور ، ص : ١٧٧

(٩٩) نفس المصدر ن ص : ١٨٣
(١٠٠) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، مرجع مذكور ، ص : ٢١
(١٠١) نفس المرجع ، ص : ٦٩
(١٠٢) نفس المرجع ، ص : ٢٦
(١٠٣) القهواجي ، البشير ، نفس المرجع ، ص : ٧
نفس المرجع ، ص : ١٠
(١٠٥) نفس المرجع ، ص : ٦٣
(١٠٦) نفس المرجع ، ص : ٢٦
(١٠٧) نفس المرجع ، ص : ٢٦
(١٠٨) باكثير علي أحمد : الحاكم بأمر الله ، مرجع مذكور ، ص : ٣١
(١٠٩) نفس المرجع السابق ، ص : ٣٣
(١١٠) نفس المرجع ، ص : ٣٣
(١١١) نفس المرجع ، ص : ٣٨
(١١٢) نفس المرجع ، ص : ٧٠
(١١٣) نفس المرجع ، ص : ٨١
(١١٤) العلوي ، هادي : مدارات صوفية ، مرجع مذكور ، ص : ٨٩
(١١٥) السيد ، حافظ ، مرجع مذكور ، ص : ٥٠
(١١٦) نفس المرجع السابق ، نفس الصفحة.
(١١٧) نفس المرجع ، ص : ٩٤
(١١٨) نفس المرجع ، ص : ٢٤
(١١٩) نفس المرجع ، ص : ٨٦
(١٢٠) نفس المرجع ، ص : ٥٩
(١٢١) العلوي ، هادي : مدارات صوفية ، مصدر مذكور ، ص : ١٠٩
(١٢٢) السيد ، حافظ : مرجع مذكور ، ص : ١٠٨
(١٢٣) العلوي ، هادي: مصدر مذكور ، ص: ٨٨
(١٢٤) القهواجي ، البشير : مرجع مذكور ، ص :
(١٢٥) نفس المرجع السابق ، ص :
(١٢٦) باكثير ، علي أحمد ، مرجع مذكور ، ص : ٥٥
(١٢٧) نفس المرجع السابق ، ص : ٤٤

(١٢٨) نفس المرجع ، ص :
(١٢٩) نفس المرجع ، ص :
(١٣١) حافظ ، السيد ، مرجع مذكور ، ص ص: ١٤ ـ ١٥
(١٣٢) نفس المرجع السابق ، ص ص: ٣٧ ـ ٣٨
(١٣٢) نفس المرجع ، ص : ١٤
(١٣٣) نفس المرجع ، ص : ٧٧
(١٣٤) نفس المرجع ، ص : ٣٠
(١٣٥) نفس المرجع ، ص : ٩٢
(١٣٦) نفس المرجع ، ص : ٦٩
(١٣٧) العلوي ، هادي ، مصدر مذكور ، ص : ٩٢
(١٣٨) حافظ ، السيد ، مرجع مذكور ، ص : ١١
(١٣٩) نفس المرجع السابق ، ص : ٥١٠
(١٤٠) العلوي ، هادي : مصدر مذكور ، ص : ٨٢
(١٤١) حافظ ، السيد : مرجع مذكور ، ص : ٥٩
(١٤٢) القهواجي ، البشير ، مرجع مذكور ، ص : ٥٩
(١٤٣) نفس المرجع السابق ، ص : ٦١
(١٤٤) نفس المرجع ، ص : ٢٢
(١٤٥) نفس المرجع ، ص : ٢٤
(١٤٦) حافظ السيد : مرجع مذكور ، ص: ٧٧
(١٤٧) نفس المرجع ، ص: ٨٠
(١٤٨) سلام ، رفعت : المسرح الشعري العربي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ٦١٩٨ ، ص : ٣٦
(١٤٩) دوار ، فؤاد : في النقد المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ٦٥١٩ ، ص : ٤٤٣
(١٥٠) نفس المصدر ، ص : ٩٤٣
(١٥١) عبد القادر ، فاروق : ازدهار وسقوط المسرح المصري ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ـ دمشق ١٩٨٣ ، ص ص ٩٤ـ٥٠
(١٥٢) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، صفحة الغلاف عدد ٤ ، مرجع مذكور لها...اعرف انى اخترق روحك وجسدك كل ليلة اثيريا.



أبعاد ودلالات التقاطعات النصية
في الرواية العربية الجديدة:
الحاكم بأمر الله
بين بنسالم حميش والسيد حافظ

بقلم الدكتور / عبد الرحمان النوايتى

مركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث
في اللغة والآداب والفنون بمكناس - المغرب

"ان للحداثة قوانين تجهلها الكرونولوجيا"

خوان غويتيصلو

تقديم:

تروم هذه الدراسة مقاربة واحد من اهم وأبرز أسئلة النقد الادبي الحديث والمعاصر عموما والنقد الروائي تحديدا، ويتعلق الامر بما اسميناه في بعض دراساتنا بالتقاطعات النصية(١). وهو ما تسميه جوليا كريستيفا بالتناص ويسمه الناقد الروائي المغربي سعيد يقطين بالتفاعلات النصية.

وتقوم مقاربتنا لمفهوم التقاطعات النصية في دراستنا هاته على مبحثين اثنين:

الأول نظري، وفيه سنقف على الدلالة او الدلات النقدية لمفهوم التقاطعات النصية في علاقته بمجموعة من المفاهيم النقدية التي تشترك وتتقاطع دلاليا معه من خلال صيغ وأبعاد تداولها عند مجموعة من النقاد في الغرب وفي العالم العربي.

اما المبحث الثاني من هذه الدراسة فنخصصه لرصد معالم ومواقع

(١) انظر، عبد الرحمان النوايتي في، الدلالة في الرواية العربية، بين الجمالي والثقافي، الفصل الرابع، من ص، ١٤٢ الى ١٦٥.

ومواضيع التقاطعات النصية في نصين روائيين عربيين ويتعلق الامر برواية" مجنون الحكم" لبنسالم حميش و رواية " حكاية البنت شمس و الحاكم بأمر الله" للسيد حافظ.

ان الحوار في هذه الدراسة وبالتالي نظام العلاقات فيها يقوم على آلية المقارنة النقدية بين صيغ وأبعاد ودلالات الحضور الادبي الجمالي والثقافي الفكري لشخصية الحاكم الفاطمي ابي علي منصور الملقب بالحاكم بأمر الله في النصين الروائيين موضوع هذه الدراسة المقارنة.

انها المقارنة التي ستفضي بهذه القراءة/ الدراسة الى رصد معالم وقسمات التحديث في الكتابة الروائية العربية وأوجه الخاص والمشترك فيها في تجربة الكتابة عند كل من بنسالم حميش والسيد حافظ وذلك من خلال طرح ومقاربة العديد من الأسئلة النقدية منها:

ما هي الأسرار الأدبية والثقافية لتقاطع النصوص الأدبية عموما والروائية تحديدا في الكثير من خصائص البناء والدلالة؟

ماهي أوجه الائتلاف والاختلاف في تناول وتقديم النصين الروائيين في الروايتين، موضوع هذه الدراسة، للقضية الواحدة، قضية الحكم الفاطمي لمصر على عهد ابي علي منصور الملقب بالحاكم بأمر الله؟

ماهي الخصائص النوعية الجمالية الأدبية والثقافية الفكرية للنصين الروائيين في رواية" مجنون الحكم" و" حكاية البنت شمس مع الحاكم بأمر الله" والتي تجعلنا نقول مع العديد من نقاد ودارسي الرواية العربية الجديدة

ان الكتابة فيها تؤسس لحداثة متميزة ومتفردة هي حداثة الأصول التي تقوم بديلا عن حداثة التقليد للنموذج الروائي الغربي؟

المبحث الأول: مفهوم التقاطعات النصية في النقد الادبى الحديث والمعاصر ، الابعاد والدلالات:

لقد عرفت مقاربات النص الادبي في النصف الأخير من القرن العشرين طفرة نوعية تجلت أولا في انفتاح النقد الادبي على حقول معرفية مختلفة لم يعد النص الادبي معها بنية منغلقة على ذاتها، بل اضحى مجالا لتداخل وتفاعل وتقاطع نصوص أدبية وغير أدبية، فأصبح حقل الدراسات الأدبية يوظف مفاهيم تدل على عمق العلاقة بين النصوص، كمفهوم التناص وجامع النص، والتعالي النصي، والنص الغائب والبنوة والانتساب، والحوارية او الديالوجيزم وغيرها من المفاهيم التي انتقلت بحمولاتها الدلالية الى مجال النقد والدراسة الأدبية في الوطن العربي، حيث أنجزت العديد من الأطاريح الجامعية في الموضوع ، كما خصصت مجلة" الف" المصرية محورا خاصا بالتناص حمل عنوان" التناص وتفاعلية النصوص" ساهم فيه العديد من النقاد من قبيل صبري حافظ وسامية محرز وسيزا احمد قاسم. كما خصصت مجلة فصول واحدا من اعدادها لموضوع المفارقة في النص العربي، وافرد محمد مفتاح للتناص كتابا سماه ب "تحليل الخطاب الشعري: جدلية التناص".

وتعتبر دراسة الناقد المغربي سعيد يقطين المتضمنة في كتابيه: " تحليل

الخطاب الروائي" و " انفتاح النص الروائي" من الدراسات الرائدة في هذا المجال، حيث افرد فصلا خاصا من كتابه الثاني لما اسماه بالتفاعل النصي.
ونظرا لأهمية هذه الدراسة وما اضفته من توضيحات وشروحات لمعالم التقاطع بين مفهوم التناص كما وظفته جوليا كريستيفا ومفاهيم جامع النص والتعالي النصي كما تناولهما جيرار جنيت وغير ذلك من المفاهيم النقدية التي تتداخل دلاليا مع هذه المفاهيم، فإننا ارتأينا التمهيد لرصدنا للتقاطعات النصية في دراستنا هذه بالوقوف على مفهوم التفاعل النصي كما وظفه سعيد يقطين، محاولين بيان أوجه التقاطع والاضافة والتجاوز بين التفاعل النصي كما وظفه سعيد يقطين ومفهوم التقاطع النصي كما نوظفه في هذه الدراسة.
يحتل مفهوم التفاعل النصي في دراسة سعيد يقطين موقع المقابل المنهجي والاجرائي لمفهوم صيغ الخطاب التي يقصد بها طرائق تقديم القصة وفق اشتغال الصيغ الكبرى والصغرى بحيث إن وظيفة التفاعل النصي وهدفه" معاينة علاقة النص بغيره من النصوص التي حاول تمثلها واستيعابها وتحويلها في بنيته النصية لتصبح جزءا أساسيا من بنيته وبنائه"[١]
ويستعمل سعيد يقطين مفهوم التفاعل النصي مرادفا لمفهوم التناص او المتعاليات النصية عند جيرار جنيت ويعتبر التناص مجرد نوع من أنواع

---

(١) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص، ٩١

التفاعل النصي.

وقبل بسط دلالات التفاعل النصي، يتناول سعيد يقطين الخلفية المعرفية والتاريخية لمفهوم التناص والذي يعود توظيفه في مجال الدراسات الأدبية الى الناقدة المجرية جوليا كريستيفا التي استفادت من ميخائيل باختين الذي استعمل مفهوم التفاعل السوسيولفظي. ثم هاجر المفهوم بعد ذلك الى أمريكا حيث اضحى يستعمل في المجال الادبي خاصة في البويطيقا وجمالية التلقي والسوسيونقد والهيرمينوطيقا وغيرها. وقد أتاح هذا المفهوم الانتقال من الشفرة اللسانية الى السيميوطيقا والايديولوجيا بوجه عام، وذلك عن طريق رفض الانغلاق، باعتبار "النص يشتغل منفتحا على نصوص سابقة".[١]

وينبني المهاد النظري لمفهوم التناص في دراسة سعيد يقطين على اشغال الندوة الدولية في موضوع التناص والتي احتضنتها جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميخائيل ريفاتير والتي شارك فيها مجموعو من النقاد والدارسين يجمل سعيد يقطين اراءهم على الشكل التالي:

١ – لوران جيني، والذي وسم مداخلته ب " استراتيجية التناص" حيث عالج مفهوم التناص من وجهة نظر بويطيقية. فالعمل الادبي، من هذا المنظور، لا يمكن استشفاف دلالته من خلال تناصه او تقاطعه مع نصوص أخرى، فهو ينتمي الى متوالية من النصوص يمارس بعضها تأثيره بالقوة

---

(١) المرجع نفسه، ص، ٩٣.

على البعض الآخر.

ان النص السابق يفرض سلطته على ما يلحق به من نصوص أخرى. وهنا يتقاطع منظور لوران جيني للتناص مع منظور هارولد بلوم الذي يركز على كون الكاتب يكتب نصه تحت تأثير الهوس الذي يمارسه النص السابق كعقدة اوديبية تدفع المبدع الى السير على منوال النص الأول او التمرد عليه.

ان تأثير النصوص على بعضها من وجهة نظر لوران جيني، يتم من خلال تجليات ثلاثة" التلفيظ حيث يتم فيه اختزال النصوص، ثم اللفظية وتقديمها من خلال اللفظ وأخيرا التضمين."[1]

ولعل ابرز ما يشد الاهتمام في هذه المقاربة هو اعتبارها التناص بمثابة تحويل ثقافي وتجديد لفعالية المعنى وأخيرا كمرآة للذوات، ذات الكاتب وذات القارئ.

٢ – لوسيان ديلينباخ، والذي يميز بين نوعين من التناص:

-التناص الداخلي المقيد، حيث نكون امام نصوص الكاتب بعضها ببعض.

-التناص الخارجي العام، حين نجدنا امام نص الكاتب في علاقته بنصوص غيره من الكتاب.

٣-ليلى بيرون موازي: والتي تناولت ما تسميه بالتناص النقدي حيث تحطم الكتابة النقدية المسافة بينها وبين النصوص الأدبية، فيصبح النقد يتقاطع

---

(١) المرجع السابق، ص، ٩٤.

مع النص. وتمثل لذلك بعمل كل من مونير بلانشو ورولان بارت وميشيل بوتور.

٤-ميخائيل ريفاتير: وهو الذي انتبه الى الخلط القائم بين مفهومي التناص والمتناص. فالمتناص هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها من النص المدروس في حين ان التناص هو نمط أدراك النص الذي يحكم انتاج التدليل.

٥-بول رينور: وقد أكد على ان التناص يبدو من خلال ثلاثة فضاءات: الأول ويقصد به مكان تحويل الملفوظات الآتية من مكان اخر. اما الثاني فيقصد به فضاء الفهم الذي يتحرك بحسب شفرة جديدة. وهو نتاج اللقاء بين خطابين او اكثر في ملفوظ واحد. اما الفضاء الثالث فهو الفضاء الداخلي للنص حيث يجلي النص مباشرة العلاقات التي تدخل اجزاءه المكونة له.(١)

وتخلص ماري روز لوغان من خلال قراءتها لأعمال هذه الندوة الى ان التناص يقع بين الفيلولوجيا والبويطيقا مع ما تحتويه كل منهما من مجالات تتصل بالتاريخ الادبي ونظرية الأنواع والنقد الادبي.

وبعد تقديمه لمفهوم التعاليات النصية وانواعها، كما تناولها جيرار جنيت، يقدم سعيد يقطين تصوره للعلاقة التي يقيمها النص مع نصوص سابقة عليه او متزامنة معه سواء كانت تلك النصوص تنتمي الى نفس الجنس او مع نصوص تنتمي الى اجناس او مجالات مختلفة. ويقترح سعيد يقطين

---

(١) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص،٩٥.

مفهوم التفاعل النصي، حيث تشتغل مقاربته على تقسيم النص الى قسمين: بنية النص وهو الذي يتصل بعالم النص كاللغة والشخصيات والاحداث. اما القسم الثاني فيسميه بنية المتفاعل النصي وهي البنيات النصية أيا كان نوعها والتي تستوعبها بنية النص وتصبح جزءا منها ضمن عملية التفاعل النصي.(١)

وتأسيسا على هذا الفرش النظري الذي قصدنا من وراءه تأطير مفهوم التقاطعات النصية التي جعلناها محورا لهذه الدراسة المقارنة، حيث انطلقنا من اعتبار مفهوم التقاطع اشمل وأعمق على اعتبار انه يحمل دلالات أقرب الى مفهومي البنوة والانتساب كما وظفهما ادوارد سعيد، ذلك ان النصوص عنده، وفي منظور الدراسات الثقافية عموما، تعتبر بمثابة علامات ثقافية تشترك في انتماءها الى الإطار الثقافي المشترك ويتميز كل منها بخصوصياته المتفردة والمتميزة. فالتجربة الأدبية من هذا المنظور هي تجربة إنسانية بكل المقاييس، وهي لاتتميز بالتفرد ولا تعرف منطق القطيعة بين النصوص. انها تجربة مطبوعة بثنائية الاختلاف والائتلاف والتنوع والتكامل او ما يسميه ادوارد سعيد بالبنوة والاتباع، او الانتساب، وهما المفهومان اللذان أسهب في التعريف بهما والتمييز بينهما في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه" البدايات: المقصد والمنهج" الصادر سنة ١٩٨٥.

---

(١) المرجع نفسه، ص، ٩٨ .

فالبنوة عند ادوارد سعيد تعني الانتماء في خصائص معينة الى التراث الادبي والفكري بداية. وهو انتماء حتمي مثل انتماء الأبناء الى الآباء. فالابن لا يملك الا ان ينتمي لأبويه، فهو ينحدر من نسلهما ويرث منهما صفات بيولوجية ونفسية معينة شاء ذلك ام ابى. اما الانتساب فيقوم على الاختيار أي على القصد والعمد.

"ان ثنائية البنوة والانتساب التي تؤطر تصور ادوارد سعيد، للعلاقة بين النصوص عامة والأدبية منها تحديدا، هي تأكيد للخاصية المميزة للثقافة عموما وللأدب خصوصا وهي خاصية ازدواجية الثابت والمتحول والخاص والمشترك"(١).

هذا واعتبارا لهذه المعطيات المعرفية، الأدبية والنقدية والثقافية، توظف هذه الدراسة المقارنة بين نصيين روائيين عربيين الأول، رواية" مجنون الحكم" لبنسالم حميش والثاني رواية " حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله"، مفهوم التقاطع على اعتبار ان النصوص تنتمي الى المشترك الإنساني الذي هو مجال التقاطع بين التجارب الإنسانية في الكتابة الأدبية وغير الأدبية، ويصبح الخاص هو مجال الابداع والتميز في نصوص الابداع والفكر والثقافة.

ترى كيف تتمظهر التقاطعات النصية في الكتابة الروائية في النصين،

---

(١) عبد الرحمان النوايتي، السرد والانساق الثقافية في الكتابة الروائية، ص، ٩٨-٩٩.

موضوع الدراسة؟ ماهي أنواع هذه التقاطعات؟ وماهي الدلالات الأدبية/ الجمالية والثقافية/ الفكرية لتلك التقاطعات؟

المبحث الثانى : التقاطعات النصية في النصين الروائيين : الحاكم بأمر اللّه بين بنسالم حميش والسيد حافظ

قبل مقاربة الأسئلة التي اختتمنا بها المبحث الأول من هذه الدراسة وما سيتفرع عنها من أسئلة فرعية، تجدر الإشارة الى اننا سنستند الى منظور لوران جيني الذي يعتبر التناص تحويلا ثقافيا وتجديدا لفعالية المعنى، وأخيرا كمرآة للذوات (ذات الكاتب وذات القارئ)، حيث سنوظف مفهوم التقاطع بهذه الشحنات الدلالية. وقد سبق ان أكدنا في مواقع ودراسات سابقة لنا[١]، ان التقاطعات النصية ليست عرفا كتابيا اعتباطيا او تلقائيا، بل ان مواقع وتيمات وصيغ التقاطع في الكتابة تحمل دلالات جمالية وثقافية. فأما الجمالية فتتبدى من خلال اعراف وخصوصيات الكتابة في الجنس او الاجناس الأدبية. واما الثقافية فتؤكد على ان مجالات التقاطع تشكل انشغالات وقضايا واسئلة مشتركة بين الادباء او الكتاب او المفكرين في المجتمع الواحد او في مجتمعات مختلفة، وفي حقبة تاريخية معينة او عبر مراحل وحقب تاريخية مختلفة.

١- المتن الروائي في رواية " مجنون الحكم" و"حكاية البنت شمس

(١) انظر عبد الرحمان النوايتي، في مقولات السرد الادبي في الرواية العربية، والدلالة في الرواية العربية بين الجمالي والثقافي.

والحاكم بأمر الله": المؤتلف والمختلف:

أ- المتن الروائي في رواية "مجنون الحكم" وشخصية الحاكم بأمر الله:

تتصدر هذه الرواية بمقدمة للترجمة الاسبانية للرواية انجزها الكاتب والصحفي والروائي الاسباني خوان غويتيصلو. وهي المقدمة التي تناول فيها الحديث عن معالم التحديث في الرواية العربية الجديدة والتي تميزها عن نظيرتها في الكتابة الروائية الغربية. فلقد أضحت الرواية العربية من منظور غويتيصلو تبحث عن حداثتها في أصول التراث السردي العربي في كتب التاريخ وفي الحوليات وفي المحكيات العربية الشفهية والمكتوبة. وبذلك فقد استحقت ان تطلق عليسها قولة القديس كاودي النبوئية" ان الاصالة تكمن في العودة الى الأصل". وبذلك تكون الرواية العربية الجديدة قد شقت طريقا متفردا ومتميزا للولوج الى الحداثة في الكتابة السردية. انه الطريق المحفوف بشعار" ان للحداثة قوانين تجهلها الكرونولوجيا «، او كما قال خوان غويتيصلو. وستقف هذه الدراسة في مقارنتها بين النصين الروائيين على معالم حداثة الأصول في كل منهما.

يتناول السرد الروائي في رواية "مجنون الحكم" الوقائع التاريخية التي ميزت حياة شخصية ابي علي منصور الفاطمي الملقب ب الحاكم بأمر الله، برؤية يغذيها الخيال بعناصر الغواية والتشويق ويجنبها السقوط في متاهات الوهم والافتراء، وذلك بتوظيف مجموعة من النصوص التاريخية تتضمن اقوال بعض المؤرخين الذي عاصروا تلك المرحلة او جاؤوا بعدها، والذين

كتبوا عن الحاكم بأمر الله باني القاهرة وقائد اهم مراحل الحكم الفاطمي بمصر.

يفتتح السرد الروائي في رواية " مجنون الحكم"، بالانتقال من السرد التاريخي الى السرد التخييلي ليقدم شخصية الحاكم بأمر الله وفق رؤية ضمير الغائب المفرد(هو)، ثم بعد ذلك حيث يفسح المجال امام شخصية الحاكم بأمر الله ليقدم نفسه وليثبت ان ما قاله فيه وحوله المؤرخ والسارد، انما هو الحقيقة الثابتة الغامضة والمحيرة.

ويتشكل البناء الروائي في هذه الرواية من أربعة أبواب يحمل كل منها عنوانا مركزيا او عتبة أساسية تلخص مضمون السرد الاحق.

ففي الباب الأول الموسوم ب « من طلعات الحاكم في الترهيب والترغيب"، يتم تقديم مجموعة من المراسيم التي سنها الحاكم بأمر الله، منها:

-مرسوم قتل الكلاب، رموز الوفاء، اذ لا وفاء في مملكة الحاكم بأمر الله.

-مرسوم التشهير بالأولين (الصحابة وتحديدا الخلفاء الراشدون).

- مرسوم اقتسام الارزاق والثروات (الغاء الزكاة).

- مرسوم القضاء على ثورة ابي ركوة وكل المعارضين للحكم.

- مرسوم التسوية بين المسلمين وغيرهم من اهل الديانات الأخرى بمصر.

- سجل إقرار الحق في التأويل.

- سجل إطلاق الارزاق وابطال المكوس.

- سجل الطي والنسخ (نسخ مجموعة من المراسيم التي اقرها الحاكم).

- سجل النهي عن الزلفى وطلب المنافع.
- سجل المنجمين والمغنين.

اما الباب الثاني المعنون ب «في المجالس الحاكمية"، فيتصدر بنص تاريخي ليحيى بن سعد الانطاكي يعرف فيه بالمرض الذي كان يصيب الحاكم بأمر الله و المعروف ب" المانخوليا" وهي حالة نفسية تشبه السكيزوفريني، أي الانفصام في الشخصية.

في هذا الباب تحكي شخصية الحاكم بأمر الله عن نفسها وعن الكوامن المستترة بداخلها والتي تعبر عن تلك التناقضات المتجلية في الرغبة في التغيير والطموح في الحفاظ على القائم. وبين الرغبة في التغيير والإصرار على الثبات تصطرع التناقضات بين الابدي السرمدي والمؤقت الزائل (انظر، قضية القضايا في الرواية).

اما في الفصل الثاني من هذا الباب، والموسوم ب " الجلوس لطلب الدهشة" فيفتتح السرد فيه بقصة القاضي النطاح والحاكم بأمر الله ومدعيان. والقصة عبارة عن نص تاريخي لابن اياس من" بدائع الزهور"، يكشف فيه عن مزاج الحاكم بأمر الله المتقلب الى حد المفارقات الغريبة التي عبر عنها ابن الهيثم بالاستناد الى قصيدة شعرية لاحد الشعراء جاء فيها:

أرى فيك اخلاقا حسانا قبيحة وانت لعمري كالذي انا واصف
قريب بعيد باذل ممتنع كريم بخيل مستقيم مخالف
كذوب صدوق ليس يدري صديقه ايخون من تخليطه ام يلاطف

فلا انت ذو غش ولا انت ناصح فاني في شك لامرك واقف

كذلك لساني هاج لك مادح كما ان قلبي جاهل بك عارف

اما في الفصل الثالث من الباب الثاني، فيتصدره نص تاريخي لابن الصابي من كتاب " تكملة تاريخ ثابت بن سنان" وهو نص يثبت ادعاء الحاكم بأمر الله الربوبية من خلال محاورته واستماعه لمجموعة من الدعاة من قبيل حمزة والدرزي والاخرم والتميمي.

اما الباب الثالث في المبنى والمتن الروائيين في رواية مجنون الحكم، فقد اختار له الروائي العنوان التالي: " زلزال ابي ركزة الثائر بأمر الله"، وفيه يفتتح السرد الروائي بنص تاريخي لابن الاثير في كتاب " الكامل في التاريخ"، يتحدث عن ثورة ابي ركوة. ويستند السرد التخييلي في هذا الباب كغيره من أبواب الرواية، على السرد التاريخي ليشكل تواشجا بين الواقعي والمتخيل وبين القائم والممكن ليقدم قصة ابي ركوة واصل انحداره من الاندلس الاموية. وقد اشتهر بالعلم والزهد. رحل عن الاندلس فارا من الحروب الصليبية ومن محاكم التفتيش ليشتغل بالشمال الافريقي بمهام تدريس العلوم الشرعية والفقهية، ثم يحل بعد ذلك بصحراء ليبيا وتحديدا بمنطقة" برقة" لتجتمع حوله قبائل زناتة بعدما كانت متفرقة ومتناحرة وتبايعه على توحيدها وفض نزاعاتها، وليقود بعد ذلك ثورته التي اتخذ لها شعار" برقة معبرنا ومصر والشام غايتنا".

وقد انطلقت ثورة ابي ركوة بتوحيد قبائل زناتة وبني قرة ثم التحقت بهم

قبائل كتامة من المغرب الإسلامي. وقد نجحت ثورة ابي ركوة في بداية امرها بفضل تبني طاكتيك حرب الغارات، اذ كان يدعو أصحابه للتريث وانتظار الفرصة المواتية للانقضاض على العدو. ومن أقواله المأثورة: " الصبر عندكم اعز من مخ البعوض، فوالله لن تظفروا بثمرة الغراب وأنتم ميالون الى فرصة العجزة". وكان أصحابه يسألونه عن فرصة العجزة فيجيبهم بالقول " انها العجلة".

ولقد مكنته خطته الحربية وإخلاص اتباعه، بعدما تمت تنقيتهم من الخونة، من سحق جنود الفاطميين منذ اول مبارزة وحتى في مراحل تطويق القاهرة، خاصة بعد تحالف جوهر الصقلي قائد الجيوش الفاطمية معه، الا ان عدم معرفة اتباعه بالغابات والادغال المصرية خاصة بغابة السبخة، اوقعهم فريسة سهلة للجيش الفاطمي المدعوم بالجيوش المرتزقة من هنا وهناك، حيث طلب من الباقية الناجية من اتباعه الفرار بأنفسهم والعودة الى ديارهم وسلم هو نفسه للجيوش الفاطمية لتتم محاكمته والتشهير به على ظهر حمار على مرآي ومسمع المصريين ليكون عبرة لكل من تسول له نفسه التمرد او العصيان او المخالفة لأوامر الحاكم بأمر الله ، ثم قتله قبل ان يصل الحاكم بأمر الله الذي أوصى بإحضاره حيا حيث كان ينوي محاورته لأنه عرف بشهامته وبطولاته وعلمه وورعه واشراقاته الصوفية وتواضعه، و هي خاصيات قلما تجتمع في الانسان. ولقد قدمه النص الروائي في صورة الفقيه والقائد والزعيم المؤمن العارف الحكيم. ففي آخر وصية له لأصحابه

نلفيه يقول: "اعلموا، يا ابنائي، أنى لست آخر الشهداء. فخذوا مكاني، واجعلوا من حياتي بعضا من حياتكم، واجعلوا حياتكم سلاحا في حالة وعي واستنفار، وقاوموا فالنصر لكم، قاوموا ثم قاوموا بكل قواكم، وان خسرتم معركة وخانتكم الحظوظ والبشائر فأنتم الوحي والآية، وأنتم الهادون الى الجهادات الآتية، والنصر المكين لذريتكم ولذرية الفقراء وسلام عليهم وعليكم."

والجدير بالملاحظة ان صوت شخصية ابي ركوة في النص الروائي يمثل صوت المثقف العضوي الحقيقي او ما ينبغي ان يكون عليه صوت ورأي وموقف وسلوك المثقف في مجتمعات الاستبداد. وسنعود للتوسع في هذا التأويل في محور لاحق هو محور ابعاد الدلالة في النص الروائي في الروايتين.

وتنتهي احداث النص الروائي في رواية " مجنون الحكم" بتصوير مظاهر ضعف الحكم الفاطمي بمصر على عهد الحاكم بأمر الله وذلك بسيادة العشوائية والمزاج في العلاقة بين الحاكم والمحكومين وغياب الحد الأدنى من العدل والمساواة بين مكونات الشعب المصري آنذاك، بل ان الامر وصل الى حد قيام صراعات داخلية من داخل الاسرة الحاكمة وتمثل في الخلافات التي نشبت بين ست الملك اخت الحاكم بأمر الله من ابيه من ام مسيحية، والتي لم تعد تخفي خوفها على مستقبل الامارة الفاطمية بمصر، ما دفعها الى اغتيال الحاكم بأمر الله بمساعدة ومباركة ابن دواس الكتامي المغربي

قائد الجيوش الفاطمية آنذاك.

٢-شخصية الحاكم بأمر الله في النص الروائي في رواية" حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله:

يتشكل المتن الروائي في رواية " حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله «من سبعة عشر فصلا يحمل كل فصل منها عنوانا مركزيا يستبطن الايحاءات الكبرى لدلالات السرد اللاحق وفق رؤية وقصدية الكاتب الروائي.

وقد جاء الفصل الأول من الرواية يحمل العنوان التالي: " غنى الطير ولم يسمعه غيري". وهو الفصل الذي يشكل في نظرنا الفاتحة النصية للنص الروائي في هذه الرواية، على اعتبار ان وظيفة الفاتحة النصية هي تقديم ملخص مختصر لما سيأتي في اللاحق من النص الروائي من شخصيات واحداث ووقائع وازمنة وامكنة.

فلقد استهل السرد الروائي في هذا الفصل بتقديم تفاصيل وايضاحات واضاءات حول العتبة الأولى في النص، أي عتبة العنوان أي حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله. فالحكاية حاضرة منذ اول لقاء بين القارئ والنص الروائي، حيث توظف الرواية الحكاية الشعبية ممثلة في أحد أبرز وأشهر رموز الحكي الشعبي في مراجع السرد الحكائي العربي، ويتعلق الامر بشخصية شهر زاد البارعة في فن الحكي والتي أهلها دهاؤها وذكاؤها في الحكي للانتصار على قوة وجبروت الملك شهر يار. وهي أيضا الشخصية التي تستجيب دوما لأي طلب في الاستزادة من غواية الحكي والحكاية. ذلك

ما حصل لها مع شخصية سهر حبية القمر لما دخلت الى دارها وطلبت منها ان تحدثها عن قصة روحها الثالثة، قصة البنت "شمس" والحاكم بأمر الله.
تحضر الحكاية في الرواية من خلال الافتتاحية الشهيرة في قصص "الف ليلة وليلة"، "كان يا ما كان"، لينطلق الحكي بتقديم اوصاف البنت شمس بجمالها وسحر عيونها وبهائها وفطنتها وخفة ظلها وعطرها الفواح. وهي فتاة من الشام العربي تنحدر من اب يدعى قسام التراب، " ملك الزبالين" بسوريا والشام والذي قاد ثورة الزبالين التي جاءت تمردا على الضرائب المجحفة التي فرضها الحكم الفاطمي على منطقة الشام في عهد العزيز بالله ابن المعز بالله ووالد ابي علي منصور الملقب بالحاكم بأمر الله، وهي الثورة التي دعمها الخوارج والقرامطة، وهي ثورة حقيقة، كما يقول الكاتب الروائي، تم توظيفها لتعضيد وتقوية البناء الدرامي في الرواية.
هذا عن البنت شمس وعن ابيها، قسام التراب، واللذان يمتد حضورهما على طول مسار السرد في كل فصول الرواية، اما شخصية الحاكم بأمر الله، وهي الشخصية المركزية في النص الروائي، فتتناول الفاتحة النصية التعريف بأصوله الفاطمية وكذا أصول الحكم الفاطمي بمصر وتاريخه وازمنته الواقعية. كما تقدم الفاتحة النصية أيضا الروايات التي تربط نسب الفاطميين الى آل البيت، كما يفيض السرد الروائي فيها في تقديم شخصية الحاكم بأمر الله في طفولته المبكرة، حيث كان يلاحظ عليه الكثير من امارات النباهة والذكاء والجرأة والميل الى محبة العدل والتواضع.

كما تتناول الفاتحة النصية التعريف بالعديد من الشخصيات القريبة من حيث النسب من الشخصيتين البارزتين (شمس والحاكم بأمر الله)، كأم الفتاة شمس وأخيها وابن عمها من اسرة قسام التراب، والتي كانت تعيش على ما يتم تحصيله من عرق جبين الاب صاحب المبادئ الراسخة والثابتة التي قد تحضر لدى الامي وتغيب عن المثقف العربي في كثير من الأحيان. وهو ما مكنه من اجتماع كل الحرفيين وذوي المهن البسيطة وكل المظلومين من اهل الشام حوله ومبايعته ملكا عليهم بعد انتصار ثورته على الجنود والقوات الفاطمية بقيادة جوهر الصقلي.

وفي الفاتحة النصية أيضا، الإحاطة بالكثير من الشخصيات المنتمية الى محيط القصر الفاطمي، خاصة أب الحاكم بأمر الله العزيز بالله الذي كان يحبه حبا شديدا، ويغبط فيه علامات النضج المبكر، والذي كان يصحبه معه في معظم جولاته وتنقلاته بالقاهرة وضواحيها. هناك أيضا التعريف بشخصية اخته ست الملك المعجبة به كثيرا والغائرة منه أكثر والخائفة دوما منه وعليه. وهو الارتياب الذي صاحبها طيلة حياتها و دفعها في نهاية الحكاية في الرواية الى التآمر عليه وقتله لتريح منه البلاد والعباد، و لتشعل فتنة جديدة في مصر تكون سببا مباشرا او غير مباشر لانهيار الحكم الفاطمي بمصر.

والملاحظ ان هناك ترابطا نسقيا بين عتبات النص الروائي في رواية " حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله"، أي عنوانها وباقي فصولها، حيث

ان اللاحق منها ينير ويضيئ الغامض والمضمر والمستتر في السابق ويشرحه ويفسر تفاصيله بل ويؤولها أحيانا. انه الترابط النسقي الذي يغني ويغدي غواية السرد الروائي في هذه الرواية ويغري القارئ بالاستزادة من متعة النص ومتعة القراءة.

والجدير بالملاحظة ان النص الروائي في رواية " حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله" للسيد حافظ، يتميز بالهجانة اللغوية والادبية والفنية حيث يتداخل ويتآلف في السرد الروائي اشكال وصيغ متنوعة من التعبيرات اللغوية والأدبية والفنية

فمن ناحية اللغة نجد امتزاج العربية الفصحى الى جانب اللهجة المصرية والسورية، اما من الناحية الأدبية والفنية فيلاحظ حضور الحكاية والشعر والقصة والمسرحية والاغنية، وهو ما يضفي على المتن الروائي في الرواية كثافة درامية تكسر رتابة الزمن الكرنلوجي وتؤلف نسقيا بين الأزمنة العربية في الواقع والازمنة التخييلية في الرواية، ذلك ان العديد من الاعطاب السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية التي تلقي بظلالها على الحاضر المصري والعربي تضرب بجدورها في الماضي البعيد والقريب، وهذا ما يحملنا على القول بان السرد الروائي في هذه الرواية، وفي الرواية العربية الجديدة عموما، يجيب عن احد الأسئلة المركزية في

الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة. انه سؤال: من أي عمق [١]تاريخي جاءت الأوطان العربية ومشاكلها الى الحاضر، وهو السؤال الذي حاول المفكرون والمثقفون والادباء مقاربته كل في مجال اختصاصه ووفق منظورات معرفية وايديولوجية متنوعة ومختلفة. يقول بنسالم حميش:" الذين يعيشون في العالم الثالث او الجنوبي كما يصنف اليوم، وتشغلهم قضاياه وتستبد بهم مشاريع نماء شعوبهم، هؤلاء لا يمكنهم التحرك في بلدانهم من دون ان يعرفوا أناسها ومسالمها وامكنتها ومآزقها، أي من دون ان يطرحوا سؤالا ضخما وضرريا، من أي عمق تاريخي أتت اوطانهم ومشاكلها الى الحاضر؟"

ولقد عمل السرد الروائي في رواية" حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله" للسيد حافظ على الإجابة ابداعيا عن كثير من الأسئلة القلقة في راهن المجتمع المصري تحديدا والعالم العربي تحديدا منها سؤال الحكم والديمقراطية والعدالة الاجتماعية وأيضا سؤال الثقافة والمثقفين وعلاقتهم بأنظمة الحكم في البلاد العربية الإسلامية، وكذا أسئلة الكتابة التاريخية واعطابها ومآزقها وتأثير ذلك على حياة الناس وحياة المجتمعات العربية.

وقد شكلت هذه المواضيع والاسئلة مجالا للتقاطع والتناص والتفاعل بين العديد من الروايات العربية الجديدة خاصة روايات ما بعد هزيمة الجيوش

---

(١) بنسالم حميش، الخلدونية في ضوء فلسفة التاريخ.

العربية في الحرب العربية الإسرائيلية للعام ١٩٦٧. ترى ماهي معالم وقسمات التقاطعات النصية بين روايتي "مجنون الحكم" لبنسالم حميش و"حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله" للسيد حافظ؟ وما هي الابعاد الدلالية لتلك التقاطعات؟

٣-مجالات ومواضيع التقاطعات النصية بين الروايتين: الابعاد والدلالات

تتقاطع رواية " مجنون الحكم لبنسالم حميش ورواية " حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله" للسيد حافظ في مقاربة مفهوم التاريخ سرديا وجرد العديد من اعطاب الكتابة التاريخية والمؤرخين ولعل أبرزها السكوت عن الحقائق أحيانا وتحريفها أحيانا أخرى.

وفي مقاربة الكتابة التاريخية سرديا نزوع ابداعي ادبي للرواية العربية الجديدة نحو كتابة تاريخ بديل، بل تأويل للتاريخ الرسمي ونقد اعطابه والكشف عن الخفي والمستتر فيه. يقول فيصل دراج: "استدعى الروائي العربي المؤرخ وطرده لأكثر من سبب: فالمؤرخ يقول قولا سلطويا (نافعا)، ولا يتقصى الصحيح، يهمش تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش الى تخوم التزوير واعدام الحقيقة، ويكتفي بتاريخ محلي مخترع، دون ان يقارنه بالتاريخ الكوني المنتصر ، او ان يتوقف امام الأسباب التي خلفت تاريخا قائدا قوامه الركود او الحركة البائرة، ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرخ و يذكر ما امتنع عن قوله، مؤكدا " الكتابة الروائية" " علم التاريخ" الوحيد، او كتابة موضوعية تساءل ما جرى دون حذف او

إضافة. وهذه الكتابة الموضوعية، في فضاء كتابي مشغول بالتوهم والاختراع، تبرر الاحتفال بالإبداع الروائي، الذي تطور في شرط مقيد يهمش الموضوعية والابداع معا."[1]

يفتتح السرد الروائي في رواية " مجنون الحكم " بنصوص تاريخية لمجموعة من المؤرخين الذين كتبوا عن حياة ابي علي منصور الحاكم الفاطمي لمصر باني القاهرة، الملقب بالحاكم بأمر الله. ثم يلي ذلك سرد تخييلي يحكي عن التناقضات والمفارقات التي ميزت شخصية الحاكم بأمر الله، فهو المستبد العادل العالم الظالم، يباهي العلماء والعارفين ويفتك بهم ويقمعهم. انه المصاب ذهنيا بمرض المانخوليا وهو نوع من السكيزوفرينيا او الانفصام في الشخصية، حيث تجمع هذه الأخيرة بين التواضع والتكبر، والورع والتقوى والانحراف والجحود، يشرب الخمر ويمنع الخمارات، يصوم النوافل ويفطر في رمضان. وفي تقديم هذه الحقائق التاريخية وفق منظوري السرد التاريخي والسرد التخييلي إشارة من الكاتب الروائي الى ان السرد الروائي في الرواية العربية يأتي لتصحيح الكثير من جوانب الهشاشة في الكتابة التاريخية العربية.

ويأتي السرد التخييلي في فاتحة الرواية، كما السرد التاريخي بضمير الغائب (هو) ليليه توظيف سرد تخييلي بضمير المتكلم (انا)، حيث تتولى السرد

---

(١) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، ص،١٠.

شخصية الحاكم بأمر الله لتحكي عن تاريخها في الحكم وعن مفهوم التاريخ واعطاب الكتابة التاريخية من منظور شخصية الحاكم بأمر الله. فالتاريخ في نظره" لا يفتح آذانه ودواوينه الا لخطير الاخبار والحالات التي لها القدرة على خبطه وهتك ابعاده. التاريخ لا يذكر الا من طبعه وقاوم اعوجاجه باعوجاج مضاد. انه فاسد الطبع، يهوى من يكسر ثقالته ويقض مضاجعه. لذا أعدكم ان التاريخ سيعقلني".[1]

فالتاريخ من هذا المنظور، لا يكتب الا عن الطغاة وعن الحروب وعن الصراعات، اذ العدل لا موقع له في تاريخ الحكام، والسلم لا موضع له الا في اذهان الجبناء والمهزومين والمستسلمين. " سيقول المؤرخون الوعاظ واكلوا لحم الميت: أنى انا الحاكم بأمر الله، كنت أرهق العباد حيرة وطغيانا، وكنت سفاكا للدماء وكنت المحنة الكبرى والبلاء.

ولو عرف هؤلاء المتقولون كنه التاريخ بما هو تاريخ تصنعه سلطات السيف واحجام الشدائد والألآم لأدركوني وأدركوا ان من طبيعة السياسة الاستبداد. التوجس والحذر واعمال العنف الوقائي."[2]

وهكذا يسترسل السرد الروائي في رواية " مجنون الحكم" في كتابة المسكوت عنه في تاريخ الحكم الفاطمي بمصر على عهد الحاكم بأمر الله، وهو تاريخ الاستبداد الذي ميز أنظمة الحكم في العالم العربي الإسلامي

---

(١) بنسالم حميش، مجنون الحكم، ص،١٥.
(٢) بنسالم حميش مجنون الحكم، ص، ١٧.

والذي دأب الحكام على إيجاد المبررات والمسوغات لشططهم وجبروتهم وقمعهم لرعيتهم. فالحاكم ظل الله في الأرض، وافعاله وتصرفاته مبررة في الشريعة التي يسنها لقومه ودولته. " فلما خلا للحاكم وجه الحكم، بعد ان قتل مدبر الدولة الأستاذ برجوان والحسن بن عمار زعيم كتامة وامين الدولة، وغيرهما، صار لا يقضي الحول او الحولين الا ويستصدر، في سياق سيل بياناته ومراسيمه المختومة، سجلات قاهرة منطبعة بالغرابة والتضاد."(١)

فالحاكم بأمر الله، وكغيره من حكام المسلمين في العالم العربي الإسلامي لا يتورع في الانقلاب على أقرب المقربين منه والفتك بهم سواء اكانوا من أجهزة حكمه او حتى من أقرب المقربين من اهله وذويه. وقد خول له الله ذلك بما انه هو الذي اختاره لحكم البلاد والعباد. فقد جاء في أحد مراسيم الحاكم بأمر الله ما يلي:" معاشر من يسمع هذا النداء من الناس، ان الله، وله الكبرياء والعظمة، اوجب اختصاص الائمة بما لا يشركها فيه أحد من الامة، فمن أقدم بعد قراءة هذا المنشور على مخاطبة او مكاتبة لغير الحضرة المقدسة، سيدنا ومولانا، فقد أحل امير المؤمنين دمه، فليبلغ الشاهد الغائب ان شاء الله".٢

وهكذا نلاحظ ان السرد الروائي في هذه الرواية يعري ويكشف العديد من

---

(١) الرواية، ص، ٣١.
(٢) الرواية، ص، ٣١.

الانساق الثقافية المضمرة في الثقافة السياسية العربية الحديثة والمعاصرة والتي تضرب بجدورها في الماضي العربي الإسلامي القريب والبعيد. ومن ضمن العيوب التي يفضحها ويكشفها السرد الروائي في هذه الرواية، باعتماد آلية التأويل، فكرة الزعيم والقائد والحاكم والسلطان والتي يقدمها النص الروائي بمظهر الجمال الذي يخفي القبح في طياته ، على اعتبار ان الحاكم ظل الله في ارضه والساهر على حماية البلاد والعباد وضامن امنهم واستقرارهم، وهو ما يستوجب فروض الطاعة والولاء له، وهو ما يبدو في الظاهر جميلا ومقبولا، لكن وجه القبح المستتر خلفه هو قمع الحريات والآراء المخالفة والمعارضة وفرض الاستبداد بالحكم والرأي والسلطة والمال. يقول الناقد والشاعر والمفكر المغربي صلاح بوسريف: "فكرة الزعيم والقائد والحاكم هي هذه، وهو زعيم وقائد وحاكم يكون معتدا برأيه ويكون حريصا على سلطانه ونفوذه، ما يهدد حرية الجماعة ويحولها الى خادمة للفرد، وما يلغي حرية الفكر والنظر وحرية الرأي و السؤال لأنه هو من يسأل وهو من يجيب."(١)

وبهذا نستطيع التأكيد لما سبق ان ذهبنا اليه في دراسات سابقة لنا[٢]، ان السرد الروائي حينما يوظف الذاكرة والتاريخ، انما يفعل ذلك لترهين الماضي للتأكيد على ان ما يقع في الحاضر يضرب بجدوره ويجد علل

---

(١) صلاح بوسريف، جريدة المساء المغربية، الجمعة فاتح أكتوبر ٢٠٢١.
(٢) يراجع في هذا الحكم النقدي، كتابي، الدلالة في الرواية العربية: بين الجمالي والثقافي، الفصل الثاني من ٣٩ الى ص، ٤٨.

تفسيره في الماضي العربي الإسلامي المندس والمضمر خلف الانساق الثقافية المضمرة في الثقافة العربية الإسلامية، والتي يستمر تأثيرها القوي في الدهنية العربية بحكم حيل وخدع الثقافة.

ولان الفكرة التي تروم هذه الدراسة المختصرة تأكيدها هي ان التقاطعات النصية في النصوص الروائية العربية الجديدة، تجد مبررها الجمالي والثقافي في كون هذه المواضيع والاشكالات والاسئلة والمتون التي تتكرر في أكثر من نص روائي عربي تستأثر باهتمام كتاب الرواية العربية الجديدة وتشغل بالهم وتلقي على كواهلهم مسؤولية الكتابة عنها للتعريف بها وفك الغامض والملغز منها، ولان الروايتين، موضوع هذه الدراسة انشغل متنهما بشخصية الحاكم بأمر الله لتفسير بعض اعطاب السياسة والساسة في العالم العربي الإسلامي، ووظف التاريخ لاطلاع القارئ على ماضي الحكم في الدول العربية الإسلامية وعيوبه واختلالاته وهو ما وقفنا عند بعض تمظهراته في المتن الروائي في رواية مجنون الحكم، فإننا سنقف عند منظور الكاتب الروائي والمؤلف المسرحي والناقد السيد حافظ في تقديم الشخصية التاريخية للحاكم بأمر الله ومنظور السرد الروائي للتاريخ وللكتابة التاريخية عن الحكم والحاكم في البلاد العربية الإسلامية.

اذا كان السرد الروائي في رواية "مجنون الحكم"، قد تصدر بالنصوص التاريخية، واحتفى بالتعريف بالتاريخ من وجهة نظر الحاكم بأمر الله، فان النص الروائي في رواية " حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله" قد تصدر

بالحكاية، حكاية الف ليلة وليلة بثقلها الادبي والثقافي حيث وظف السرد شخصية شهر زاد التي تولت الحكي لسهر حبية القمر عن قصة البنت شمس مع الحاكم بأمر الله، واجل الحديث عن التاريخ الا في الفصول الأخيرة من الرواية (الفصل السادس عشر والسابع عشر) وفي هذا دلالة جمالية وثقافية، فأما الدلالة الجمالية فتكمن في ان توظيف الحكاية والتاريخ في الرواية العربية الجديدة اعتبر من طرف كتاب الرواية الجديدة ونقادها مدخلا للتحديث في التأصيل أي البحث عن مداخل للحداثة في أصول التراث الثقافي العربي خاصة المقامات والتاريخ والمحكيات الشعبية وأيضا في التراث الصوفي. واما الدلالة الثقافية فتتجلى في ان الحقائق التي سكتت عنها الثقافة الرسمية توجد مضمرة في الثقافة الشعبية.

يتناول السرد الروائي في رواية" حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله" مفهوم التاريخ ووظائفه الخطيرة المتمثلة في شهادته على الساسة والحكام بصفة خاصة وحياة الأمم بشكل عام. فإذا كان النص الروائي في رواية " مجنون الحكم" قد تناول فترة حكم الحاكم بأمر الله لمصر، فإن رواية " حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله" تتناول فترة تاريخية أكثر امتدادا في ماضي الدولة الفاطمية بمصر والشام وشمال افريقيا وهي فترة حكم العزيز بالله والد ابي علي منصور الحاكم بأمر الله، وإذا كانت رواية " مجنون الحكم" لبنسالم حميش قد عرجت على الحدث التاريخي المتعلق بثورة ابي ركوة الاندلسي الأصل، الفقيه العالم والمتصوف والتي حدثت في مرحلة

حكم الحاكم بأمر الله والتي انطلقت بمنطقة الشمال الافريقي وتحديدا بمنطقة برقة الليبية، فان رواية " حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله" للسيد حلفظ قد تناولت ثورة سابقة في الزمن عن ثورة ابي ركوة، ويتعلق الامر بثورة قسام التراب، الامي، ملك الزبالين بمنطقة الشام.والتي حدثت على عهد حكم العزيز بالله. غير ان نقطة التقاطع بين تقديم حدث الثورة في المتن الروائي للروايتين هو ارتجالية وعفوية الثورتين وهو عيب مميز للثورات العربية على مر العصور، إضافة الي عيب الخيانة الذي يعتبر أحد العوامل البارزة لفشل الثورات العربية.

اما عن منظور السرد الروائي لمفهوم التاريخ، فينطلق من تقديم مجموعة من الوقائع والاحداث التي طبعت التاريخ المصري والتي يعود بعضها الى المرحلة الفرعونية من تاريخ مصر، وهي احداث تؤرخ للاستبداد والاستعباد والظلم والقهر الدي تعرض له الشعب المصري، وهو ما استمر في عهد الحكم الفاطمي وبعده أيضا والذي ما يزال يلقي بثقله على الحاضر. يقول الراوي الشاهد في أحد مقاطع الرواية: "ربع قرن يحكم مصر وشاهدت فيها كثيرا من ألوان الطغيان والسفك والتناقض والعنف والمراسم الشاذة المتناقضة. يحظر التبرج على النساء ثم يحجر عليهن، ثم يعود فيعفو عنهن. ويأمر بقتل الكلاب والفئران ويمعن في القتل والسفك ويقتل وزراءه وكتابه واحدا بعد الآخر ويهيم في التقشف والزهد ويرصد النجوم وتهب على مصر ريح من الروعة والإرهاب والتوجس. الشعب يعيش في

رعب"[1].

ان المتأمل في هذا المقطع الروائي يدرك دلالة ترهين الماضي فيه، على اعتبار ان مزاج الحاكم العربي ظل على امتداد التاريخ العربي متقلبا فهو الآمر الناهي يتخذ القرار في الصباح ويأتي بنقيضه في المساء ويسن المراسم على هواه، يبدي عطفه على شعبه قولا ويمعن في قهره وترهيبه فعلا وممارسة.

اما عن التاريخ والكتابة التاريخية فقد جاء الحوار الذي دار بين ابن دواس والحاكم في الفصل السادس عشر من الرواية ما يلي:

" ابن دواس: هل بتظن بعدما كان هذا القتل ان التاريخ سيكتب عنك العادل الحاكم بأمر، ام راح يكتب القاتل الحاكم بأمر الله.

«الحاكم: ما فكرت في كتابة التاريخ من قبل. ماذا تظن التاريخ راح يكتب؟

ابن دواس: راح يكتب مالم تتوقعه. الأمير اللي منع العامة من اكل الملوخية والقرع والعنب.

الحاكم: لماذا منعت هذا الاكل؟

ابن دواس: لن يكتب التاريخ هذا حتى تكون نكتة او طرفة. راح يكتب التاريخ الامير يلي منع شرب الخمر والتبول والتبرز في الشارع والنيل.

الحاكم: لماذا؟

---

(١) السيد حافظ، حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله، ص، ٣١٣.

ابن دواس: لن يكتب التاريخ هذا...التاريخ لا يكتبه الا الكتاب. والكتاب يشتري كتبهم التجار. والتجار قتلوا وعذبوا واهينوا وسوف ينتقمون منك بأن يجعلوا الكتاب يشهرون بك وبأفكارك...

ويتواصل السرد في هذا المقطع الروائي ويدخل على الخط مجموعة من المؤرخين الذين استحضرهم السرد لتقديم شهادتهم في الحاكم بأمر الله وهم:

المقريزي الذي يقول: " الحاكم بأمر الله فاسد العقيدة".

شمس الدين ويقول: " قتل الحاكم بأمر الله من الناس ما لا يحصى عددهم من العلماء والفقهاء وغير ذلك حوالي عشرين ألف."[١]

ان الحاكم بأمر الله لا يعير اهتماما لما سيكتبه عنه المؤرخون فهو يستغني عنهم وعن شهاداتهم بشهادة نهر النيل بمصر والابنية والمأثر التي أقامها بالقاهرة وبغيرها. وهكذا نجد الحاكم العربي دوما يستأجر مؤرخيه الرسميين الذين يتخصصون في كتابة ما يحلو للحاكم قراءته وسماعه عن المأثر العمرانية التي شيدها وعن البطولات الحقيقية والوهمية التي تحققت في عهده. اما قهر الشعوب والاستبداد بالحكم والسلطة والثروة فالمقصلات ومختلف الات قطع الالسن وتكسير الاضلع فمتوفرة للفتك بمن سولت له نفسه ان يكتب غير المرخص به لان القاعدة العامة المعمول بها هي قاعدة

(١) حكاية شمس والحاكم بامر الله، من ص،٣١٦ الى ص، ٣٢٠.

" ما أبيح فافعل ودع مام يبح". فالتاريخ العربي لا يكتب عن الحكام الا ما يرضيهم في حياتهم وبعد موتهم وهو ما جاء على لسان ست مصر ابنة الحاكم بأمر الله حيث تقول: "ابي سيكتب عنه التاريخ اهم ما انجز الحاكم بأمر الله في اثناء حكمه لمصر حرية العقيدة، لا يقتل مسيحيا دخل الإسلام او العكس، ومن الممكن ان يدخل اليهودية ويخرج منها ثانيا الغاء الرق والعبيد لمدة ١٥ سنة. ثالثا تقسيم حكم البلاد بين الشيعة والسنة بالتساوي. ولكل منهما شيخا واماما...الم يصل ابي من اجل مصر ثلاثة أيام ووضع على رأسه الطين وقال اللهم ارحم شعب مصر. فهم لا يعقلون"(١)

والملاحظة الجديرة بالتسجيل هاهنا ان السخرية تغطي مساحة كبيرة من المتن الروائي في هذه الرواية وفي رواية مجنون الحكم أيضا وهي خاصية جمالية مميزة للجنس الروائي لأنها تعتبر من أرقي الاشكال التعبيرية لتصحيح هشاشة الواقع، او كما يقول جورج لوكاتش.

وقد وظفت السخرية في هذين الروايتين سواء على مستوى مضمون النصوص التاريخية او الحكايات الشعبية الممزوجة بمشاهد مسرحية كما هو الحال في رواية " حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله". ولعل توظيف التاريخ والحكاية الشعبية في الرواية العربية الجديدة اعتبر من البدائل التراثية لتحديث الكتابة الروائية في العالم العربي. يقول خوان غويتيصلو:"

---

(١) الرواية، ص،٣٤٨.

ان الرواية المكتوبة بالعربية، قد دخلت في تقديري طور البحث عن اشكال جديدة. ففي حين ان الرواية الفرنسية او الإيطالية، ونقصر التمثيل عليها تجنبا لإثارة حساسيات اكثر قربا، تعرف نوعا من التراجع البطيء بفعل فقدانها للشهية ومعارضتها للجدية ، فان الرواية المكتوبة من طرف جيراننا في الضفة الأخرى، تتخلص شيئا فشيئا من محاكاتها للنماذج الأوروبية وتتمثل حتى من دون ان تعرفها كلمات لكاودي النيرة النبوئية " ان الاصالة تكمن في العودة الى الأصل"، وعلى غرار بعض كتاب القرن العشرين من جويس الى ارنو شميت، الذين ترتبط كتاباتهم قصديا بشفوية نصوص العهد الوسيط الادبية ونموها الوراثي، فان جيلا من الكتاب في العالم العربي يكتشفون حداثة مفقودة في الحوليات التاريخية وادب الرحلات وفي قطيعات وتحولات الزمان والمكان المدوخة عند ابن عربي وأقطاب صوفيين آخرين."(١)

---

(١) مقدمة خوان غويتيصلو لترجمة رواية مجنون الحكم لبنسالم حميش الى الاسبانية، بروطا بوراس يا ناس، سلسلة ابداعات شراع العدد، ٤، يوليوز، غشت، ١٩٩٨.

خلاصة واستنتاج على هامش القراءة:

لقد اشتغل النصان الروائيان في روايتي مجنون الحكم وحكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله على إعادة كتابة وتقديم حدث تاريخي شكل استثناء في تاريخ الحكم العربي الإسلامي الذي سيطرت على مجمل اطواره ومراحله الأيديولوجية السنية، يتعلق الامر بالحكم الفاطمي الشيعي لمصر والشمال الافريقي، فكان ان قدمت الروايتان شخصية الحاكم بأمر الله، باعتبارها شخصية استثنائية الطبع والطبائع، تقديما فنيا يعرج على التاريخ، كما في رواية مجنون الحكم، وعلى الحكاية الشعبية والنص المسرحي، كما هو الحال في رواية" حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله"، فاستطاعت الروايتان بذلك ان تقارب جماليا احدى معضلات الحكم في العالم الإسلامي (الاستبداد بالرأي والسلطة والمال) بآليات جمالية مختلفة جعلت لكل نص روائي فرادته وتميزه الجمالي الادبي والثقافي الفكري.

لائحة المراجع التى استرشدت بها هذه الدراسة:

- بنسالم حميش، مجنون الحكم، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الثانية ١٩٩٨ الدار البيضاء
- السيد حافظ، حكاية البنت شمس والحاكم بأمر الله، نسخة الكترونية.
- بنسالم حميش، الخلدونية في ضوء فلسفة التاريخ، دار الطليعة، الطبعة الأولى ١٩٩٨، بيروت
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الاول ى١٩٨٩، الدار البيضاء
- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، الدار البيضاء
- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الاول ى٢٠٠٢، دمشق
- عبد الرحمان النوايتي، السرد والانساق الثقافية في الكتابة الروائية، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٦، عمان
- عبد الرحمان النوايتي، مقولات السرد الادبي في الرواية العربية، من بناء الخطاب الى بنية النص، منشورات مقاربات، الطبعة الأولى، ٢٠١٧، فاس
- عبد الرحمان النوايتي، الدلالة في الرواية العربية: بين الجمالي والثقافي، منشورات مقاربات، الطبعة الأولى، ٢٠٢٠، فاس



مسرحة الشخصية في الدراما التاريخية عند على أحمد باكثير والسيد حافظ بيـــن مشـاكلة الواقـع والمثاليـة المشكلة / بين النموذج والمثال

بقلم

د. مصطفى الخطيب

مسرحة الشخصية في الدراما التاريخية
عند على أحمد باكثير والسيد حافظ
بين مشاكلة الواقع والمثالية
المشكلة / بين النموذج والمثال

الشخصية عماد النص المسرحي؛ فالحدث الدرامي فعل يتضمن محاكاة لسلوك بشري، ومن ثمّ فإن الفاعلين/ الأشخاص يكادون يمثلون العنصر الأهم في بنية النص؛ بما يخلقونه من تسلسل الأحداث، بداية من لحظة الدفع مرورا بالأزمة ثم ذروة التأزم ووصولا إلى الانكشاف والنهاية، فهم المعنيون بتحريك الصراع الذي هو أساس الدراما، والشخصية المسرحية هي"الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المرزح في صورة الممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل"(١)، وليست كل شخصية تصلح لكونها درامية؛ فمن الطبيعي أن تتسم بالحركية والفاعلية والتنامي؛ كي تتناسب مع طبيعة الحدث والصراع الدراميين الصاعدين، كما يُفترض تورطها في سلسلة الأفعال التي من شأنها تشويق القارئ وتتبعه لخيوط الصراع واحدا تلو الآخر.

وبنظرة أولية لمسرحيتيّ (سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ) لـ: (علي

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة, دار المعارف, القاهرة, ١٩٨١، الشخصية - الشخصيات م/٣١٠، ص١٥٥، ١٥٦.

أحمد باكثير)، ومسرحية (حلاوة زمان أو عاشق القاهرة: الحاكم بأمر الله) لـ: (السيد حافظ)، رصدت تشاكل النصين الدراميين في علامتين، وتباينهما في عدة علامات، بينما ترتبط تلك التشاكلات والتباينات- في مجملها- بما يمكن وسمه بالفاعل الدرامي المشترك؛ أعني شخصية(الحاكم بأمر الله)، ومن علامات التشاكل بين المسرحيتين؛ أذكر اثنتين:

العلامة الأولى: انتماؤهما للمسرحية الشخصية:

إن أبرز ما يميز النصين المسرحيين عند باكثير والسيد حافظ؛ هو ارتباطهما مبدئيا بالمسرحية الشخصية -ولعل هذا ما يمايز بينهما، وبين غيرهما من النصوص المسرحية التي تركز على الحبكة[١] في المقام الأول-، وهي التي تكون"الشخصية فيها هي الجوهر الأساسي الذي يتحكم في الأحداث والجو الدرامي والمثال على ذلك مسرحية هاملت: ١٦٠٠م لوليم شكسبير"[٢]، فالنصان مرتبطان بشخصية (الحاكم بأمر الله)؛ ابتداء من العنوان الذي يحمل اسم الشخصية، ومرورا بالمحتوى الذي يركز على أفعالها، ووصولا إلى الخاتمة التي تناسب طبيعة الشخصية على الأغلب.

العلامة الأخرى: انتماؤهما للدراما التاريخية[٣]:

---

(١) مسرحية الحبكة هي" التي تهتم ببناء الأحداث بشكل أكبر من تطور الشخصيات" المرجع السابق، م/٥٠٨، ص٢٣٣.

(٢) المرجع نفسه: مسرحية الشخصية: م/ ٥١٧، ص٢٣٥.

(٣) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: مرجع سابق، الدراما التاريخية: م/٢٢١، ص١١٦.

يتميز ذلك النوع من الدراما بالتركيز على أفعال الشخصية -بصورة أكبر من المسرحيات المؤرّخة ([1])- ، بجانب استرجاع أحداث التاريخ، وصياغته بشكل درامي يشاكل الواقع؛ كما فعل باكثير في مسرحيته، أو يخلق واقعا جديدا على صفحات النص الدرامي؛ كما فعل السيد حافظ في مسرحيته.

ويبدو أن الجدل التاريخي الذي أحدثته شخصية تراثية بحجم (الحاكم بأمر الله) قد انعكس على تناول الكتاب المسرحيين لها؛ بين المأساة والملهاة/ التراجيديا والكوميديا، بين المدح والقدح ..إلخ، وقد كانت الطريقة التي رسم بها الكاتبان (باكثير والسيد حافظ) ملامح تلك الشخصية في مسرحيتيهما علامة على كونهما من أكثر تلك النماذج تباينا؛ وإشارة لأثر التقنيات المسرحية في تشكيل الشخصية الواحدة بملامح متباينة، وإن اتحد الفعل الدرامي عندهما -في أحايين كثيرة-، وهنا تتجلى قيمة الدراما؛ في التوجيه غير المباشر للقارئ نحو مشاهدة الحدث الواحد والشخصية الواحدة بطريقة سلبية -ليتجنب تكرار أفعالها- كما فعل باكثير، وأخرى إيجابية/ مثالية -ليقتدي بها- كما فعل السيد حافظ.

وكان ذلك التناول المتباين دافعا لدراسة المسرحية الشخصية في الدراما التاريخية عند الكاتبين بالبحث والتحليل، موضحا أثر التقنيات المسرحية في إبراز التباين في رؤيا الكاتبين لتلك الشخصية بين المشاكلة النموذجية

---

(١) للمزيد عن الفرق بين الدراما التاريخية والدراما المؤرخة، ينظر: المرجع السابق، المسرحية المؤرّخة: م/٥٢٧، ص٢٣٧.

للواقع، وبين المثالية الرمزية المشكلة على النحو التالي:

أ- مشاكلة الواقع بالنموذج الدرامي عند علي أحمد باكثير:

عمد باكثير إلى إسقاط التراث على الواقع معتمدا على"القيمة التي تتوافر للنص المسرحي، وتجعل أحداثه وشخصياته تبدو للقارئ أو المشاهد ممكنة ومحتملة، إلى الدرجة التي تشكل فيها تمثيلا مقبولا للواقع... المشاكلة هي الالتزام بدرجة من المعقولية التي تحقق الإيهام بالواقع"(١)، وقد نجح في تلك المشاكلة بتحقيق المغزى الدرامي؛ ليبحث القارئ -في فضاء النص- عن سر التباين في أفعال تلك الشخصية؛ مستلهما استنكار باكثير لتلك الأفعال وجلدها بطريقة درامية؛ توهم القارئ بتمثيل الواقع من جهة، وتبتعد عن المباشرة وتفضل التلميح على التصريح من جهة أخرى.

وقد توفرت شروط النموذج الدرامي في شخصية الحاكم بأمر الله كما كتبها باكثير، فمن علامات النموذج أو الشخصية الواقعية أن لا تتناسق"تصرفاته أصلا..فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات غير المتناسقة بتناسق"(٢)، لتتجانس الأفعال غير المتجانسة في الواقع على أرض الدراما، ثم لتتجاوز الدراما كونها مجرد"أداة ينقل بها المجتمع أنماط سلوكه إلى .. أن تكون

---

(١) المرجع نفسه: مشاكلة الواقع: م/١ ٥٤١، ص٢٤٣.

(٢) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، رشاد رشدى، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص٤١، ٤٢.

أداة للتفكير"[1]، وتشكيل الوعى لدى القارئ.

ب- الشخصية المثال/ الرمز في الدراما المشكلة عند السيد حافظ :

على الرغم من اتفاق أغلب كتب التاريخ[2] على استنكار أفعال الحاكم بأمر الله؛ إلا أن تلك الطريقة التي تشكلت بها تلك الشخصية في مسرحية(حلاوة زمان....)عند السيد حافظ لهي خير شاهد على المرونة الدرامية وقدرة الكاتب-معا- على صناعة واقع درامي مواز للواقع الفيزيقي الحقيقي؛ ليتجاوز النص الدرامي كونه مجرد مرآة تعكس الواقع –كما هو الحال عند باكثير- إلى كونه مرآة خالقة لواقع مثالي في فضاء النص وذهن القارئ معا.

وقد أقر السيد حافظ في مقدمة المسرحية بمخالفة نصه للكتاب والمؤرخين في تصوير تلك الشخصية[3]، ليكون ذلك التجاوز علامة على انتماء تلك المسرحية إلى(المسرحيات المشكلة)؛ التي "يتناول الكاتب موقف البطل المسرحي..عن طريق استخدام الشخصية الرسمية التي تتحدث باسمه، أو

---

(١) تشريح الدراما:مارتن إسلن، ترجمة أسامة منزلجى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ت ، ص٢٤.

(٢) للمزيد حول شخصية الحاكم بأمر الله، وأفعاله المستهجنة في التاريخ، ينظر: الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ط٣، ١٩٨٣، ص١٥١- ١٧٤.

(٣) أقر السيد حافظ بمخالفة التاريخ والواقع والكتّاب معا في مقدمة مسرحيته قائلا"واسمح لي وأنا العبد الفقير إلى الله يا سيدي الأمير أن أكتب عنك وأنا لست مؤرخا.. عن الجانب الآخر فيك بعد أن أهملوه عمدا أو تغافلا واكتفوا بالجانب الآخر" حلاوة زمان أو عاشق القاهرة: الحاكم بأمر الله، مركز الدلتا للطباعة، القاهرة، ١٩٩٣، المقدمة.

من خلال..تعارض مع الرأي السائد الذي تؤمن به الأغلبية"([1])، وكانت مثالية أفعال تلك الشخصية ومعاداة كل من كتبوا عنها بطريقة مشينة في التاريخ –في النص-؛ خير شاهد على ذلك التعارض المشكل الخلاق عند الكاتب.

ثم إن براعة السيد حافظ قد برزت في التمثيل بالتراث وتحيينه عن طريق الارتكاز على شخصية رمزية مثالية يمتزج فيها الواقع بالفنتازيا؛ أو ما وسمه د/ إبراهيم حمادة "موضعة الرمزية .. تجسيد أفكار مجردة ورؤيتها في وقائع وشخصيات بغية تفسير الحقيقة النفسية أو الخلقية وقد تكون الوسيلة إلى هذا التجسيد مادة أسطورية، أو مادة واقعية"([2])، ولم يكن المغزى الدرامي- من تلك المخالفة في المسرحية- هو مجرد انعكاس الواقع على مرآة الدراما؛ بقدر ما هو صناعة لواقع درامي جديد؛ يتوقف الكاتب فيه عن جلد الشخصية -كما فعل ذلك علي أحمد باكثير-، ولا يكتفي بخلق أفعال ثابتة تشير إلى مثالية الشخصية؛ بل يتجه إلى التبرير الكامل لأفعالها الشريرة -حتى لو كان ذلك التبرير مخالفا لمقاييس الواقع والتاريخ معا-، وكأنه تعمد فعل ذلك؛ معتمدا على دور القارئ الضمني في استبطان المغزى

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية:إبراهيم حمادة،مرجع سابق: مسرحية المشكلة: م/ ٥٣٣، ص٢٣٩، ٢٤٠.

(٢) المرجع سابق: الرموز الدرامية ٢٨٧،ص١٣٩.

الدرامي/ السياسي، مقارنا في ذلك بين أفعال الشخصية المثالية وأفعال شخصيات حاكمة أخرى.

ولم يكن ذلك التباين في تصوير الشخصية الدرامية الواحدة -بين النمذجة والمثالية؛ عند باكثير والسيد حافظ- مجرد تنويع درامي؛ بل كان تباينا مؤثرا على كافة عناصر البنية الدرامية، ابتداء من العنوان والتقديمة الدرامية ولحظة الدفع، ومرورا بالأزمة ثم ذروة التأزم ووصولا إلى الانكشاف الذي سبق النهاية الدرامية المختلفة عند الكاتبين، وعليه فقد قسمت دراستي إلى عدة نقاط، ترتكز على مدى التشابه بين المسرحيتين في الارتكاز عناصر تلك البنية، وعلى مدى التباين في تصوير أفعال الشخصية الواحدة(الحاكم بأمر الله) بطريقة مختلفة في النصين- وكأنهما صوّرا ليكونا على طرفي نقيض على الدوام-؛ كما يلي:

أولا: العنوان والإشارة لطبيعة الشخصية الدرامية –بين النموذج والمثال- عند الكاتبين.

ثانيا التقديمة الدرامية ورسم الملامح الأولية لشخصية الحاكم بأمر الله.

ثالثا:لحظة الدفع والتأسيس لدور الشخصية في إدارة الصراع.

رابعا: الشخصية المحرّكة وصناعة الأزمة عند الكاتبين.

خامسا: اكتمال ملامح الشخصية الدرامية؛ بين تعدد الذروات عند باكثير واتحادها عند السيد حافظ.

سادسا: الانكشاف/ التنوير بين التطهير والاحتمال؛ عند باكثير والسيد

حافظ.

سابعا: الإدهاش الدرامي ومنطق المفارقة في مخالفة العدالة الدرامية في النهاية المفتوحة عند باكثير، والنهاية التراجيدية الدائرية عند السيد حافظ .

ثامنا: تباين الفاعل الدرامي/ الشخصية وأثره على تباين طبيعة الفعل الواحد والحوار واللغة في المسرحيتين.

{ أولا: العنوان والإشارة لطبيعة الشخصية الدرامية عند الكاتبين }

العنوان بنية أولية توليديّة لاستنطاق النص المسرحي عامة وعند كاتبينا خاصة؛ أما عن كونه بنية أولية فهو أول ما تقع عليه عين القارئ، وأما عن كونه بنية توليدية؛ فبما يحمله من تلخيص مكثف لما أراد الكاتبان التركيز عليه من عناصر الدراما-أعني شخصية الحاكم بأمر الله-، أضف إلى ذلك أن العنوان علامة"سيميوطيقية ..تؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا"(١)، وأعني هنا الإحالة إلى شخصية تاريخية تناص معها النصان بشكل كلي- كما فعل باكثير حين تشاكل نصه مع الواقع بشكل درامي-، وآخر جزئي، كما فعل السيد حافظ؛ حينما أعمل الخيال في الدراما التاريخية وأضاف أحداثا تجعل الشخصية الدرامية مثالا يقتدى به.

---

(١) السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج٢٥، ع٣، يناير ومارس ١٩٩٧، ص٩٨.

والعنوان علامة رئيسة على تباين طبيعة الشخصية وأفعالها في المسرحيتين؛ كما يلي:

أ. العنوان عند باكثير (سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ):

تفصل أداة التخيير(أو) بين عنوانين في عنوان واحد؛ هما(سر الحاكم بأمر الله) أو(لغز التاريخ) ؛ ليشترك القارئ الضمني في اختيار العنوان المناسب للنص المسرحي، وكلاهما يشير إلى خلط الشخصية الدرامية بالزمن الفيزيقي الواقعي؛ لتتأكد زمنية الأحداث من جهة، ومشاكلة الشخصية للواقع عند باكثير من جهة أخرى.

ويحمل العنوان عند باكثير تقنيتين دراميتين تفضي إحداهما إلى الأخرى؛ أما الأولى فهي تقنية التشويق عبر إثارة ذهن القارئ؛ ليشعر بالمتعة والإثارة؛ كلما تحقق سرٌ توقعه، أو خالف توقعه واقع النص المسرحي، والأخرى هي تقنية البحث الدرامي عبر إثارة ذهن القارئ والمتفرج- بالعصف الذهني- نحو البحث عن سر الشخصية المتناقضة الملغزة؛ سواء أكان الحاكم بأمر الله مجنونا أم عاقلا، متدينا أم ملحدا، عادلا أم ظالما، غريب الأطوار أم ثابت الأفعال والرؤى، متعصبا أم مرنا، يحترم النساء أم يكرههن، يحب شعبه أم يقمعه، ولا يقتصر اللغز على شخصية الحاكم بأمر الله؛ بل إن أغلب الشخصيات تشترك في صناعة اللغز الأكبر للبطل، ويمكنني أن أضرب مثالين على ذلك؛ بشخصية(ست الملك)، وشخصية(حمزة الزوزني).

ب- العنوان عند السيد حافظ (حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر اللّه):

يشتجر الفضاء الزمكاني (الزمن الماضي في القاهرة)، بالفاعل الدرامي (الحاكم بأمر الله) وفعله (العاشق) في هذا العنوان، وكان حرف التخيير (أو) إشارة إلى ذلك التشاكل الدلالي السابق في بنية العنوان من ناحية، وإشارة أخرى إلى تلخيص دلالة النص المسرحي كله في عنوانه عند السيد حافظ؛ كما يلي:

حلاوة زمان
- حب الزمان / الحلو.
- فضاء استرجاعى / فلاش باك زمنى.

أو

عاشق القاهرة
- نسبة العشق للفاعل الدرامى / الشخصية.
- ربط المكان / القاهرة بالفعل الدرامى لشخصية الحاكم / عاشق المكان

فضاء زمكانى استرجاعى لحلاوة القاهرة ،
ومثالية الشخصية الدرامية معا

ثانيا : التقديمة الدرامية ورسم الملامح الأولية لشخصية الحاكم بأمر الله

التقديمة هي ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية، وتتلخص أهميته في إعطاء القارئ لمحة تمهيدية عن الجو العام للمسرحية، كما أن لها خصوصية دلالية في المسرحية الشخصية تحديدا؛ فبها" يقدم المؤلف لجمهوره مفاتيح ضرورية أو معلومات, تعين على فهم:علاقات الشخصيات"[١] بعضها ببعض.

وعلى الرغم من التباين الشكلي في بنيتي النصين المسرحيين عند الكاتبين- فمسرحية باكثير تكونت من ستة مناظر، بينما جاءت مسرحية السيد حافظ في فصلين طويلين-؛ إلا أن التقديمة الدرامية كان لها أثرها في إحداث ثلاثة تشاكلات دلالية في هاتين المسرحيتين الطويلتين:

الأول: اتساع الفضاء الدلالي بتباين الفضاء الدرامي في مقطع التقديمة في المسرحيتين.

الثاني: التقديمة وإعطاء لمحة أولية عن طبيعة الشخصية المتغلبة على فضاء النص.

الثالث: الحوار ودوره في تلخيص علاقة الشخصية الرئيسة لـ(الحاكم) ببقية الشخصيات.

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة، مرجع سابق: التقديمة الدرامية – العرض، م/ ١٢٢, ص٧٩.

الأول: اتساع الفضاء الدلالى بتباين الفضاء الدرامى في مقطع التقديمة في المسرحيتين :

تشير التقديمة الدرامية إلى دور الفضاء الزمكاني المسرحي في صياغة الفضاء الدلالي المتباين في المسرحيتين، فإذا نظرنا للتقديمة في مسرحية علي أحمد باكثير نجدها تشير إلى بداية المسرحية فضاء مسرحي مغلق - غالب على أحداث المسرحية-؛ من غرفة في القصر الشرقي، في يمينها يوجد مخدع صغير وباب للضيوف، وفي اليسار يوجد باب الحريم، وهو الباب الأهم، والخيط الدلالي الأبرز الذي توكأ عليه الكاتب في مسرحيته؛ لتدخل منه ضحايا الشخصية/ الحاكم بأمر الله كما سنرى، ويتكاتف الفضاء الدرامي مع الزمكان في مقطع التقديمة؛ لتتحتم غلبة التراجيديا على الواقع السوداوي للشخصية والحدث المسرحي معا عند باكثير؛ فعلى الرغم من كون"الوقت وقت ضحى؛ ولكن الغرفة كانت مجللة بالستائر السود، بحيث لا ينفذ إليها بصيص من ضوء النهار، يرفع الستار عن المنظر وهو حالك السواد لا تكاد تبين معالم الغرفة؛ لولا شمعة ضئيلة تضيئ في ركن من أركان الغرفة فتغالب جيوش الظلمة فيها"(١).

وإذا نظرنا إلى الجانب الآخر نجد للتقديمة دورا أكبر في اتساع الفضاء الدلالي، وانفتاحه منذ بداية النص المسرحي عند السيد حافظ؛ ففي بداية

---

(١) سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ: علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٩، ص٧.

المسرحية:

المسرح الكبير مجموعة من المؤرخين يمسكون أقلاما كبيرة في أيديهم وبقعة ضوء كبيرة عليهم والمسرح مظلم.. سبوت كبير)

المعز : يا جوهر لتدخل مصر من غير حرب .. وتبني مدينة القاهرة لتقهر الدنيا.

جوهر : يا سيدي إني أفكر في تسميتها بالمنصورية.

المعز : لا القاهرة .. لقهر الدنيا

(بلاي أوت على المعز)

..

ابن سعيد : من هذا الرجل.

ابن بطوطة : انا ابن بطوطة يا ابن سعيد الأندلسي ألا تعرفني.

ابن سعيد : ابن بطوطة؟ من أين أتيت ؟

ابن بطوطة : من مصر.

الناصر : وماذا رأيت في مصر.

ابن بطوطة : جئت من مصر أم البلاد.. وقرة عين فرعون ذي الأوتاد، وذات الأقاليم العريضة

والبلاد الأريضة.. المتناهسة في كثرة العمارة..........

(يخرج إلى دائرة المجموعة)

..

الناصري : وماذا أنت قائل يا مسعودي؟

المسعودي : (يخرج من دائرة المجموعة)إن كل قرية من قرى مصر تصلح أن تكون مدينة على

انفرادها(يختفي).

الناصري : وماذا أنت قائل يا قضاعي؟

القضاعي : لم يكن في الأرض ملك أعظم من ملك مصر، ولو ضرب بينها وبين سائر القرى

سور؛ لاستغنى أهلها بما فيها عن سائر البلاد...

....

ابن سعيد : ومن هذا الذي يأتي من القاهرة؟

الناصري : ابن خالدون.

ابن خالدون : أهلا يا ناصري.. أهلا يا ابن سعيد.. رأيت حاضرة الدنيا وبستان العالم ومحشر الأمم ومدرج الذر من البشر وإيوان الإسلام وكرسي الملك، تلوح القصور والدواوين، وتزهو الخوانق والمداري والكواكب فوقها... أستودعكم الله(١).

والمدقق يرصد تعددا للتقنيات الدرامية في تلك التقديمة المسرحية الممتدة بشكل أكبر مما هي عليه عند باكثير: <u>وتتمثل أولى تلك التقنيات</u> في الاستعانة

---

(١) حلاوة زمان: مصدر سابق، ص٥ – ٨.

بالطابع الملحمي في المسرحية منذ التقديمة؛ حيث جاءت على لسان راويين (ابن سعيد والناصري)، وقد تعمد الكاتب ذلك؛ ليتشكل فضاء دلالي -حتمي على روعة المكان (القاهرة)- محمول على ظهر ذلك الحوار الفنتازي الذي تتنقل فيه بقعة الضوء على الشخص الذي يتحدث عن فضائل المكان/ القاهرة وتاريخ إنشائه، ثم ليربط بين فضاءات زمكانية مختلفة وشخوص لا يمكن الجمع بينها في الواقع، وهكذا استنطق السيد حافظ الشخصيات في مقدمة مسرحيته لتقدم لمحة أولية عن روعة المكان الذي تعشقه الشخصية المثالية/ الحاكم بأمر الله.

كذلك ارتبطت تقنيتان مسرحيتان متلاحقتان في التقديمة السابقة؛ هما: مجيء النص المسرحي على طريقة المسرحية داخل المسرحية([1])، وبهرجة الفضاء الدرامي على طريقة بقعة الضوء([2]) الغالبة على الفضائين المسرحي والدلالي؛ وتتمثل أهمية هاتين التقنيتين في إعطاء لمحة أولية -أو لنقل(دلالة ما قبل النص)- عن طبيعة الحدث المسرحي؛ بإشعار القارئ أنه بين الحقيقة والخيال، ثم بجذبه ليركز على بقعة الضوء المتوهجة؛ لما يتبعها من توهج دلالي أينما تركزت في مكان أو على وجه شخصية تحاور أخرى، كذلك كان للضوء المتوهج تأثيره الرمزي على الفضائين الدرامي والدلالي؛ بتنقله بين الشخصيات المتحاورة التي تنتمي إلى فضاءات

---

(١) تشير تقنية المسرحية داخل المسرحية إلى "مسرح تجري أحداثة داخل المسرح " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: مرجع سابق، م/ ٥١٠، ص٢٣٣.

(٢) للمزيد عن البقعة المتوهجة ينظر: المرجع السابق، بقعة متوهجة: م/٧٩، ص٦٥.

زمكانية متعددة، ليربط القارئ في فضاء النص بين التقديمة التي يظهر فيها المؤرخون وفي أيديهم أقلاما كبيرة، وبين الذروة؛ التي يظهر فيها المؤرخون أنفسهم ممسكين بتلك الأقلام نفسها، بينما يخشاهم البطل/ الحاكم بأمر الله ويترقب إنصافهم(١).

الثانى: التقديمة وإعطاء لمحة أولية عن طبيعة الشخصية المتغلبة على فضاءالنص:

كان للتقديمة دورها في تحديد طبيعة الشخصية الدرامية في المسرحيتين؛ أما عند باكثير فكان لها طابع سوداوي ملغز، وكانت المفارقة في مجيئ هيئة الخليفة على ذلك النحو؛ فبينما كان متعبدا يؤثر السواد في وقت الضحى!، إذا به يرتدي زيا صوفيا داكنا أحمر(لون الدم الغالب على المسرحية)، ثم إنه يظهر زاهدا في هيئة مبعثرة "وقد أطلق شعره حتى تدلى على كتفيه، وتكاثف الشعر في وجهه حتى اختلط عارضاه بلحيته وشاربيه " (٢)، وقد كان اضطراب هيأته في التقديمة علامة أولية على اضطراب شخصيته؛ وهو الذي يناجي ربه ويستعد لذبح الغلام (مرجان)في مخدعه، في آن واحد!

وعلى النقيض يظهر الحاكم بأمر الله في مقطع التقديمة عند السيد حافظ غلاما نقيا عاشقا حالما، في الثانية عشرة يحاور أباه على فراش الموت،

---

(١) ينظر: حلاوة زمان، مصدر سابق، ص٩٨.
(٢) سر الحاكم بأمر الله: مصدر سابق، ص٧، ٨.

بيما يتركه الأخير ليشاهد معشوقته المنوّرة(القاهرة) من فوق سور القلعة:

العزيز : أين ابني الحاكم بأمر الله.

الحارس : سيحضر الآن يا مولاي.

(يدخل طفل في الثانية عشرة من عمره)

....

الحاكم طفلا : هل أنت بخير يا أبي؟

العزيز : نعم بخير.. اذهب والعب.

الحاكم طفلا : سأذهب وأصعد إلى سور القلعة لأشاهد معشوقتي القاهرة من هنا(١).

الثالث: الحوار في التقديمة وتلخيص علاقة الشخصية الرئيسة لـ(الحاكم) ببقية الشخصيات:

احتوت التقديمة في المسرحيتين على حوار لخّص علاقة الشخصية الرئيسة بالشخصيات الأخرى، وقد اشترط د /إبراهيم حمادة أن يحتوي مقطع التقديمة على حوار؛ إما"عن طريق مباشر... أو تنيب عنها شخصية معينة كالراوى مثلا, كى يقرر شيئا عن الحدث, ومواقع الشخصيات وأبعادها وجزءا من ماضيها..إلخ, وهذا نهج ملحمى فى غالبه"(٢)، وينطبق الحوار المباشر على ما جرى في التقديمة عند باكثير، أما غير المباشر-عن طريق

---

(١) حلاوة زمان: المصدر السابق، ص١٠.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: مرجع سابق، التقديمة الدرامية – العرض: م/ ١٢٢, ص٧٩.

الراوية- فينطبق على ما أورده السيد حافظ في تقديمته للمسرحية.

وكان لذلك التباين الحواري أثره في تباين طبيعة الصراع في المسرحيتين؛ فعند باكثير غلب المونولوج الداخلي([1]) على مقطع التقديمة؛ ليعلن الكاتب احتدام الصراع الداخلي داخل الشخصية المتناقضة منذ اللحظة الأولى عبر الحوار:

"اللهم يا ذا العزة والجلال.. أفض عليّ من صفاتك الكبرى وأسمائك الحسنى.. اللهم إن الناس قد ضلوا عن سبيلك، واستحبوا العمى على الهدى، وران الشيطان على قلوبهم فاختلط عليهم الحق بالباطل، فاجعلني قسطاسك المستقيم، إلهي: يحسبني الناس مجنونا، فليظنوا بي ما شاءوا، حسبي أنك تعرف سري وعلانيتي .. يترقرق الدمع في عينيه الكبيرتين كأنهما جمرتان في الظلام " ([2]).

وقد أعلنت الشخصية –عبر الحوار- عن رغبتها الملحة في أن تكون ظل الخالق على أرضه من ناحية، مع إثبات كذب أولئك الضالين؛ الذين اتهموه بالجنون من ناحية أخرى.

أما في مسرحية السيد حافظ فإن غلبة الديالوج الحواري بين أشخاص ينتمون إلى زمكانات مختلفة؛ تشير إلى إرادة الكاتب التنقل الزمكاني الحر في الفضاء الدرامي من ناحية، والإعداد لشخصية رمزية مثالية تتخطى

---

(١) المونولوج هو حوار الذات مع الذات مع تخيل وجود آخر، والمناجاة هي حوار الذات مع الذات مع غياب الآخر.

(٢) سر الحاكم: مصدر سابق، ص٨.

ملامحها حدود الزمان والمكان من ناحية أخرى؛ عبر الحوار الفنتازي على لسان الراويين(ابن سعيد والناصري)، ليتحرك الضوء المسرحي مستعينا بسرعة الضوء الفيزيائي في التنقل بين أشخاص رمزية/ لم تلتقي، وزمكانات افتراضية/ لم تتجاور!!؛ لتختفي شخصيات وتظهر أخرى –تحت الضوء- معلنة انتهاء ديالوج حواري وبداية آخر؛ في تقديمة جاءت على هيئة لقطات مونتاجية فنتازية، مختلطة؛ يمثل فيها الشخص الواحد دور شخصية أخرى، ليعود الكاتب في النهاية إلى الراويين(ابن سعيد والناصري)، حيث ترتدي الشخصية التي قامت بدور جوهر الصقلي ثوب العزيز بالله على فراش الموت وتحاور الحاكم بأمر الله في طور طفولته:

(يدخل أربعة من العبيد، ويحملون العزيز مصابا، والذي يمثل دوره جوهر الصقلي)

العزيز : تعالى كي أقبلك.

الحاكم طفلا : أما زلت مريضا يا أبي.

....

(إظلام .. يظهر ثلاثة رجال: ابن سعيد والناصري يمثلان مع الشخصيات)

برجوان : (بقعة ضوء) أنا برجوان الصقلبي: خادم وكبير خزائن العزيز، عهد إليّ بالوصاية الفعلية على الحاكم بأمر الله.

محمد ابن النعمان : أنا محمد بن النعمان قاضي القضاة، عهد إلي بالقضاء والوصاية منذ أيام العزيز رحمة الله عليه.

الحسن بن عمار : أن الحسن بن عمار الكتامي؛ زعيم كتامة، أقوى القبائل المغربية الفاطمية، وعهد إلي بالوصاية ...... [1].

ثالثا: لحظة الدفع والتأسيس لدور الشخصية في إدارة الصراع :

بتجاوز التقديمة الدرامية يبدأ الصراع الدرامي في المسرحيتين بطريقة مختلفة؛ تحددها طبيعة لحظة الدفع، وهي لحظة درامية "تفجر فيها القوة المحركة للحدث كى ينطلق, ويتصاعد نحو التأزم "[2]، وكان تباين لحظة دفع الصراع إشارة إلى اختلاف طبيعة الحدث الدرامي -بين التعقيد عند باكثير والبساطة عند السيد حافظ-، ثم اختلاف طبيعة الشخصية في المسرحيتين؛ فلحظة الدفع في نص السيد حافظ تكشف عن ملامح واضحة- غير متعددة الأبعاد- لشخصية مثالية في مسرحية يتصاعد صراعها في خط واحد، تفضي كل نقطة فيه إلى أخرى، بعكس ما هي عليه عند باكثير، ويمكن تلخيص دور لحظة الدفع في تحديد كيفية إدارة الشخصية للصراع عند الكاتبين في ثلاثة محاور:

<u>الأول</u> : تباين الطبيعة الداخلية لشخصية الحاكم عند الكاتبين- بين الاهتزاز والثبات النفسيين-، وأثرها في إدارة الصراع الخارجي.

---

(١) حلاوة زمان: مصدر سابق، ص١٠، ١١.
(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة, مرجع سابق, نقطة الانطلاق: م/٦٤٩, ص ٢٨١.

الثاني: شخصية المرأة، ودفع الصراع؛ بكشف عوار النموذج الدرامي عند باكثير، والتأسيس لملامح الشخصية المثالية عند السيد حافظ.

الثالث: لحظة الدفع بين التأسيس لصراع متعدد الجوانب عند باكثير، والتأسيس لصراع خطي صاعد عند السيد حافظ .

أ. لحظة الدفع عند على أحمد باكثير:

أنبأت لحظة الدفع عند باكثير عن شخصية مفارقة ملغزة، في مسرحية لا يصدر الصراع فيها عن بعد واحد من أبعاد الشخصية؛ بل ثمة أبعاد متعددة في " صراع ديالكتيكى, يبين عن وجهات مختلفة؛ ليقوم القارئ أو المشاهد بعملية التركيب بين القضايا المتناقضة"(١)، وبينما كان ثبات ملامح الشخصية ووضوح أبعادها سببا في قِصَر لحظة الدفع عند السيد حافظ؛ فقد كان امتدادها عند باكثير علامة على تعدد أبعاد الشخصية وتداخلها، لتكشف لحظة الدفع عند الأخير عن التأسيس لصراع متعدد الجوانب، وشخصية متعددة الأبعاد؛ يتلخص في عدة نقاط:

أولا : الاهتزاز النفسي الداخلي وأثره في إدارة الصراع الخارجي عند باكثير.

ثانيا: دور القناع/ شخصية المرأة؛ في كشف عوار الشخصية النموذجية عند باكثير.

---

(١) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، الجيزة، ط١٢، ٢٠١٤، ص٥٩٢.

ثالثا: التأسيس لصراع متعدد الجوانب عند باكثير.

أولا : الاهتزاز النفسى الداخلى وأثره في إدارة الصراع الخارجى عند باكثير :

ظهر ذلك الجانب بتشابك خيوط الشخصية المتناقضة؛ التي تتبع القتل بالقتل، بعد مناجاة ممتدة مع الله! في التقديمة وفي لحظة الدفع أيضا، وقد ازداد الغموض والخلل النفسي باتخاذ الحاكم من القتل سبيلا للتخلص من النزعات البشرية!، ومنها نزعة الحب حتى لزوجه وولديه؛ حين فاوض الزوجة حول نيته قتلها وولديها:

أم علي : ماذا تريد أن تصنع بي؟

الحاكم : أسلمك لربي وديعة عنده.

أم علي : يا ويح لي أتقتلني؟

الحاكم : (يضحك مقهقها) أتخافين يا حبيبتي أتخافين؟

أم علي : من ذا لأولادك يا مولاي إن أنت قتلتني؟

الحاكم : أولادي ..يا ليت أني لا أولاد لي!

أم علي : ماذا تقول يا منصور؟ ألا تحب أولادك أفلاذ كبدك؟

الحاكم : بلى أحبهما، ولذلك لا أريدهما.

..

أم علي : أما أنت فوا أسفي عليك، تود أن تتخلص من أولادك.[١]

وكان التموج بين الحوار الداخلي والخارجي في حادثة قتله للغلام مرجان- شبيه ابنه- إشارة إلى تدربه على انتزاع الرحمة وقتل ولده؛ بقتل شبيهه، وإشارة أخرى على أثر الاهتزاز النفسي والصراع الداخلي في طريقة إدارة الشخصية للصراع الخارجي بطريقة انتهازية تبرر لنفسها أي فعل، وتفصل بين القتل والقتل بمناجاة الخالق سبحانه!:

الحاكم : (يفتح خزانة على اليسار،ويخرج منها سكينا ماضيا) أيتها الرحمة،
أيها الضعف البشري: سأقضي عليك اليوم!
(يرفع بصره إلى السماء) : رب هب لي من لدنك قوة تعينني على التشبه بك، تعاليت عن صفات الفانين، كان وباء العام الماضي من آياتك فأزهقت فيه أرواح الألوف من خلقك، دون أن تحد الرحمة من قدرتك)

عبد الرحيم : ها هو ذا الغلام يا أمير المؤمنين، ألا ترى أنه في قامة علي وقده؟

الحاكم : ما اسمه؟

عبد الرحيم : مرجان يا مولاي.

الحاكم : هلم إلى يا مرجان........

---

(١) سر الحاكم : مصدر سابق، ص١٠ – ١٢.

عبد الرحيم: ادن يا غلام من مولاك.

الحاكم : تخاف مني يا مرجان؟ سأحضر لك ابني عليا ليلعب معك ويعطيك الحلوى....... تعال يا مرجان، ادخل فاخلع ملابسك لنكسوك حلة جديدة.

مرجان : (خائفا) سمعا يا مولاي. (يدخل المخدع) .

....

(يدخل الغرفة فتسمع صيحة الغلام ولكنها سرعان ما هدأت)

عبد الرحيم : (مضطربا يتردد في أنحاء الغرفة ويطل على باب المخدع، ثم يرتد عنه)

صوت الحاكم: انظر يا عبد الرحيم؛ هذه أمعاء الغلام الجميل، لله ما أطولها! هلم انظر.

عبد الرحيم : (يتطلع إلى الباب وهو يرتعد فرقا) نعم يا مولاي.

صوت الحاكم: .... هاتان رئتاه ما أشد احمرارهما! الله أكبر، أين ذلك الجمال؟ أين تلك الحياة النابضة؟ سبحانك يا رب! ذهب الجمال وذهبت الحياة في لحظة!، وها هو ذا مرجان، الغلام الجميل قد أصبح كومة من لحم وعظام...

أم علي : (صائحة) يا منصور! أدرك عليا يا منصور!.........

(تنظر من الباب فترتد صائحة) يا للهول!، تريد أن تصنع بعلي مثل هذا(تخرج هاربة)

الحاكم : ما الذي جاء بها إلى هنا؟

عبد الرحيم : لا أدري يا مولاي، تقول إن عليا مغشي عليه.[1]

ثانيا: دور القناع/ شخصية المرأة في كشف عوار الشخصية النموذجية عند باكثير:

كانت الاستعانة بشخصيات مساعدة ضرورية لتشكيل ملامح شخصية الحاكم؛ ففي لحظة الدفع يبدأ "عامل الإثارة في التدخل لتنشيط الفعل البطيئ وتصعيده، وعادة ما يتمثل هذا العامل الفعال في ظهور شخصيات جديدة تستولد أحداثا جديدة " [2]، وقد اتخذ باكثير من(ست الملك) قناعا مسرحيا يختبئ خلفه، وأخفى "شخصيته الحقيقية التي يتعامل بها مع الناس في الحياة، عن طريق تفقد خصائص شخصية مسرحية"[3]؛ ليفضح أفعال النموذج الدرامي في المسرحية؛ فبعد موقف قتل الغلام وسكون الأحداث دفع الكاتب بشخصية(ست الملك/ أخت الحاكم)؛ لتكشف في حوار مطول عن اختلاط البعد النفسي المستهجن للشخصية بالبعدين الاجتماعي والسياسي المستهجنين؛ كما يلي:

أ- اختلاط البعد النفسى الداخلى بالبعد الاجتماعى في حادثتين:

الأولى: استنكار (ست الملك) ترويع الزوجة والأولاد بقتل الغلام/ مرجان:

---

(١) سر الحاكم: مصدر سابق، ١٤ ١٨.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية:إبراهيم حمادة,مرجع سابق،م/ ٤٠٠ ،ص١٩٣.

(٣) المرجع السابق: التخفي – التنكر: م/٩٥، ص٦٩.

ست الملك : أني لي الراحة يا منصور وأنت كل يوم تبتدع شيئا جديدا من بدواتك.

الحاكم : (يجلس) أراك غاضبة يا ست الملك. ما بك؟ اجلسي يا أختاه.

ست الملك : (تجلس على مقعد أمامه) تسألني ما بي كأنك لم تأت اليوم أمرا إدا، ما هذه الفظاعة التي أتيتها اليوم حتى أخفت منك زوجتك وابنك وملأتهما رعبا.... إنها أقسمت ألا تعود إليك فهي لا تأمنك على نفسها ولا على ولديها[1]

الأخرى: حادثة منع الجواري من الخروج من البيوت، وقتلهن ورفض شفاعة أخته:

امتزج الاضطراب النفسي بسوء التصرف الاجتماعي في تلك الحادثة، وكان لست الملك دورها في جلد النموذج الدرامي للحاكم من خلال جلد أفعاله؛ بترديد قاموس من الشتائم، وتكرار عبارات النقد القاسي –تشير لانعكاس الاضطراب الداخلي على سوء التصرف الخارجي للحاكم بأمر الله-، على لسان ست الملك:

ست الملك : كيف تستريح نفسي يا منصور، وأنا أراك <u>كل يوم تخترع شيئا عجبا</u> لا عهد للناس بمثله؟ ها أنت ذا شددت على النساء ومنعتهن من الخروج من بيوتهن لقضاء مصالحهن.

---

(١) سر الحاكم: المصدر السابق، ص ٢٢.

الحاكم : يا سيدتي إنما أصدرت هذا الأمر برا بهن ورعاية لهن حتى يمتنعن عن التبرج الذي يؤدي بهن إلى الفسق.

ست الملك : لكن الدين لا يمنعهن من الخروج من بيوتهن، أفتريد أن تستحدث دينا جديدا؟

الحاكم : يعز علي يا أختي ألا أقبل شفاعتك فما ينبغي للقوانين العامة أن تنقضها الشفاعات

(ينهض نحو الباب الأيمن فيصفق فيدخل الحاجب)

الحاكم : (للحاجب) مر نسيما فليخرج لوفد النساء بباب القصر فمن وجدها لا تحمل رخصة بالخروج فلينفذ فيها الجزاء المقرر.

ست الملك : (نهضت من مقعدها) ما هذا يا منصور؟ أتقتل نساء ضعيفات متظلمات إليك؟

الحاكم : (للحاجب) انطلق يا هذا .

....

ست الملك : أليس في قلبك ذرة من الرأفة؟

الحاكم : (يضحك) بلى يا أختاه إنني لرؤوف القلب ولكن الإمامة تقتضي ألا تأخذني الرأفة في حكم من أحكامي، وقد أمرنا الله في كتابه أن لا تأخذنا الرأفة بالزاني والزانية.

ست الملك : كيف تقيس المتظلمات البريئات بالزاني والزانية؟ .. ما أقسى قلبك.

الحاكم : أقسم لك يا أختي إن قلبي ليتفطر حزنا عليهن وتحقيقا لشفاعتك سآمر لكل واحدة منهن بمائتي دينار تصرف لأهلهن وأولادهن، فلتطب نفسك

ست الملك : ما نفع هذه إذا فقدن حياتهن؟

الحاكم : حياتهن فداء للقانون، والدنانير رعاية لذويهن.........

ست الملك : ما أغرب أطوارك يا منصور ، إني والله لأكاد أجن من أعمالك هذه(١)

ويشير موقف الحاكم بأمر الله من المرأة هنا إلى انعكاس اضطرابه الداخلي على أفعاله الخارجية، كما إنه مؤشر لانتزاع الرحمة من قلبه، واختراعه منطقا جديدا لا يعرفه الدين ولا العرف ولا تعرفه الإنسانية حتى-على حد تعبير ست الملك-، كذلك يبدو ذلك الاضطراب في موقفه السلبي؛ حين برر أفعاله المتسلطة تجاه النساء والعوام وأهل الذمة بالتعبد إلى الله والبحث عن الإمامة، فقال: "حرمت الزنا فقطعت دابره بحجز النساء في بيوتهن، وحرمت الخمر فأفنيتها باستئصال الكروم، وحرمت السرقة والسطو؛ فأبطلتهما بمنع الناس من الخروج ليلا، وأوصيت في كتابك بالذميين خيرا .. فحملتهم على الإسلام حملا وهدمت معابدهم.. رب هب لي الإمامة الحق... يمسح الحاكم الدمع عن عينيه ويدخل الحاجب"(٢)

---

(١) سر الحاكم: مصدر سابق، ص ٢٥ ٢٧.
(٢) سر الحاكم: مصدر سابق، ص ٣٠

٢- اختلاط البعد النفسى للشخصية بالبعد السياسى :

كشفت مواجهة الحاكم مع المرأة/ ست الملك في مرات عدة عن دور البعد النفسي للشخصية في تصرفاتها السياسية المستهجنة، وعن تخفي الكاتب وراء شخصية ست الملك لفضح الشخصية النموذج بطريقة درامية/ غير مباشرة؛ أذكر من ذلك حادثتين جاءتا في لحظة الدفع:

الأولى: حينما واجهته(ست الملك) بنيته تولية (عبد الرحيم بن إلياس)، وخلع ولده ! :

ست الملك : إن عليا هو الوارث الوحيد لملك أبي وسأحميه من كل سوء ما عشت.

الحاكم : أي سوء تخافين عليه ؟

ست الملك : ما أخاف عليه إلا منك!

الحاكم : (يضحك) أتخافين عليه من أبيه؟

ست الملك : نعم لا آمنك عليه بعد حادثة اليوم.

الحاكم : اسمعي يا أختاه: إن كنت إنما تحمينه ليتولى العهد بعدي، فإني لن أجعل العهد إلا لعبد الرحيم بن إلياس.

ست الملك : لعبد الرحيم بن إلياس؟ ومن ذا يقرك على هذا؟

....

الحاكم : إن الملك لله يا ست الملك يؤتيه من يشاء من عباده[1]

ومع تقدم الصراع نعلم أن المحرك الدرامي لتلك الأفعال المستهجنة عند الحاكم؛ هي إرادة السمو الروحي، الذي سعى له الحاكم طوال المسرحية، ومن أجله قتل الغلام؛ انتظارا للتخلص من الرحمة، وخطط لخلع ولده؛ انتظارا للتخلص من نزعة العصبية والرغبة في توريث الملك.

الأخرى : حينما واجهته(ست الملك) بمنطقه المعكوس؛ حينما علل قتل النساء بالحب!:

ست الملك : أجل إني لا أخاف على ملك أبي إلا منك، ما هذه الشهوة إلى الدماء التي استولت عليك، ألم يرتو منها قلبك بعد ؟

الحاكم : لن يرتوي منها قلبي ما دمت أحرس هذا الملك الذي تسمينه ملك أبيك.

ست الملك : والله ما تحرسه بهذا القتل الذريع بل تنقض بنيانه

....

الحاكم : إنك مخطئة يا أختاه، فأنا لا أقتل من في بقائه مصلحة للدولة

ست الملك: بل إنك لتقتل كل من خدموا الدولة، هذا قائد القواد الفضل بن صالح، أنقذ ملكك من خطر أبي ركوة، فكان جزاؤه منك على إحسانه قطع رأسه، وها أنت ذا قبضت على الحسين بن جوهر

---

(١) المصدر السابق: ص ٢٣

وعبد العزيز بن النعمان ولهما خدماتهما الكبرى وكان أبواهما من أركان دولتنا.

الحاكم : إنما أقتل هؤلاء الزعماء حبا بهم حتى لا يحبطوا أعمالهم إذا بقوا بعد ذلك ..

ست الملك: لا أستطيع فهم ما تقول

الحاكم : (يضحك) ما أجهلك بطبائع الناس إنهم لا يخضعوه ألا لمن يخافونه وخوفهم هذا مصدر الأمن والسكينة في البلاد، وبغضاؤهم هي سر حبهم لنا وخضوعهم لحكمنا.

ست الملك : هذا منطق معكوس

الحاكم : ولكنه صحيح[(١)]

وتشير مفارقة الموقف السابقة إلى طبيعة النموذج الدرامي وأفعاله المستهجنة من ناحية، وإلى تأجج الصراع النفسي السياسي الذي تخوضه شخصية الحاكم داخل الذات وخارجها من ناحية أخرى، فهي مضطربة مهتزة تخلط بين إرادة الحب والفعل القاتل!

ثالثا: التأسيس لصراع متعدد الجوانب في لحظة الدفع عند باكثير:

تنتهي البداية الصراعية بين الحاكم بأمر الله وست الملك بإقصاء الأخيرة من الساحة السياسية أو لنقل محاولة إقصائها[(٢)]، ليكشف ذلك عن بعد

(١) سر الحاكم: مصدر سابق، ص ٢٣ ٢٥.
(٢) ينظر: المصدر السابق، ص ٢٨، ٢٩.

نفسي آخر عند الحاكم/ الديكتاتور؛ إذ إنه لا يتحمل الرأي الآخر، بينما كان سماحه بالحوار الممتد مجرد محاولة لإقناع ذاته بصحة ما يفعل، وكان لابد من تعويض غياب شخصية مؤثرة بحجم ست الملك بخيوط متعددة، فعمد الكاتب إلى إمطار الصراع بخيوط متعددة؛ يشير بها إلى أبعاد متجذرة في شخصية الحاكم بأمر الله:

أ– التأسيس لصراع خارجى / مذهبى :

انحاز الحاكم للمذهب الشيعي وانتظر تحقيق الإمامة منذ بداية الصراع، وقد بدت ملامح ذلك الصراع بين السنة والشيعة/ الفاطميين في حوار جرى بين الحاكم بأمر الله وداعي الدعاة(حتكين)، أفصح الحاكم فيه عن إرادته تحقيق الإمامة، غير مبال بإثبات نسبه لعلي وفاطمة رضي الله عنهما من عدمه!:

الحاكم : أما أنا فلا أبالي تثبت هذه النسبة أو لا تثبت، سأحقق الإمامة على كل حال.

حتكين : أرجو أن لا يسمع الناس هذا من مولاي.[1]

وجاء عفوه عمن سب(معاوية ابن سفيان رضي الله عنه)!، وإطلاق سراحه -على الرغم من أكله للملوخية!- في ذلك الإطار المذهبي:

الحاكم : أكلت هذه البقلة يا عامر؟

عامر : نعم يا أمير المؤمنين.

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٤.

الحاكم : ألم تدر بأننا حرمناها؟

عامر : بلى يا مولاي، قد حرمتها أمير المؤمنين لأن الباغي معاوية ابن هند كان يحبها.

الحاكم : نعم، ففيم أكلتها؟

عامر : بلغني يا أمير المؤمنين أنه كان يستأثر بها دون الناس بغيا منه وعدوانا؛ فأكلتها إرغاما لأنفه وخلافا لأمره، وتحديا لمشيئته، وحاشا لأمير المؤمنين أن ينتقم له مني.

الحاكم : (يضحك)أما إنك للبيب، انج بحياتك مني، واحذر أن تعود لمثلها.[١]

وقد تجذر الصراع المذهبي وامتد لبداية المنظر الثاني؛ حين احتفى الحاكم بأمر الله برجل فارسي (حمزة بن علي الزوزني)؛ ظنا منه أنه من شيعته، ورحب به وأغدق عليه بستمائة دينار في مقابل كتاب قديم!:

الحاكم : (ينظر إليه مليا)من أين قدمت يا حمزة؟

حمزة : من بلاد فارس يا مولاي، من بلاد سلمان الفارسي رضي الله عنه.

الحاكم : سلمان منا أهل البيت، أهلا بقادم من بلاد شيعتنا وأنصارنا[٢]

وفي مقابل ذلك الاحتفاء وتلك المساندة للمتشيعين؛ قام الحاكم بأمر الله بقتل

---

(١) سر الحاكم: مصدر سابق، ص٥١ ٥٢.
(٢) المصدر السابق: ص ٥٦.

علماء أهل السنة من المذهبين الشافعي والمالكي؛ حينما أنكرا الإمامة وعصمة الإمام، رغم علمه بصدقهما!، ليكشف ذلك التباين عن ملامح شخصية نموذجية متعصبة:

الحاكم : .. ماذا تقول يا هذا ؟ أتنكر الإمام المعصوم؟

المفتي الشافعي: نعم.. حسبنا كتاب الله هو الحكم العدل ....

الحاكم : (مغضبا) خذوه فاقتلوه.

المفتي المالكي : أتقتلون رجلا أن يقول ربي الله؟

الحاكم : خذوا هذا أيضا فاقتلوه. (١)

ب - التأسيس لصراع داخلى عبر انتظار(التخلص من النزعات البشرية) ، ومحاكاة (أفعال الذات الإلهية) :

بدأ ذلك الصراع الداخلي منذ بداية لحظة الدفع عند باكثير؛ فقد أراد الحاكم التخلص من الحب حين همّ بقتل أولاده، وأراد التخلص من الرحمة فقتل الغلام/ مرجان، وأراد التخلص من الوفاء حينما قتل القواد، وقد تواصلت تلك العلامة البارزة حتى نهاية لحظة الدفع؛ بإشارات متعددة:

الأولى : إرادة التدرب على معرفة الغيب بالتجسس على الأحرار والعبيد :

تعددت إشارات تلك النزعة عند الشخصية؛ وكان أولها حب الظلام والخلوة، وكان إنهاء التخفي والظلام من إشارات قناعته بوصوله إلى درجة الكمال

---

(١) المصدر نفسه: ص٦٠.

في تلك التمارين الروحية، وقد خاطب أمه وهو يرفع الستائر السوداء:

أم الحاكم : هل انتهت رياضتك يا بني...؟

الحاكم : (يضحك)لن تري تلك الستائر بعد اليوم، إن ابنك قد أصبح يرى في الظلام كما يرى في النور[1]

وكشف التجسس- على الأميرات والجواري، والسادة والعبيد- عن تلك الإرادة الداخلية في الوصول إلى معرفة الغيبيات؛ أما السادة فقد كان لكل من الأميرة ست الملك وزوجة القاضي صفحة في دفتر التجسس، أما عن العبيد فقد أغرى الحكام جارية عبده/(غين) إلى أن تتجسس عليه في مخدعه، وقد وقع المحظور بسب الأخير للحاكم، لتكون عقوبته قطع اللسان بعد قطع اليدين في الماضي![2].

الثانية: محاكاة أفعال الذات الإلهية بالتخلص من شهوتي البطن والفرج:

لم يكن دخول(أم الحاكم) عليه في نهاية المنظر الأول هامشيا؛ وإنما كان إشارة على تربع تلك النزعة الداخلية- تدريب الروح والبدن على الأفعال العلوية؛ تشبها منه بالذات الإلهية- على قمة أولوياته، أما عن إرادة التخلص من شهوة الفرج فقد أشار لها باكثير؛ بقتله للحظايا والجواري اللواتي جلبتهن له أمه-بإغراقهن في النيل داخل صناديق مغلقة-، بعد أن

---

(١) سر الحاكم: مصدر سابق، ص ٤١.
(٢) ينظر: المصدر السابق، ص ٣٧، ٣٨.

قضى منهن وطرا قليلا[١]، ويشير ذلك لتناقض بين فعل الرغبة وفعل القتل إلى صراع داخلي وخارجي متداخلين في بنية النموذج الدرامي عند باكثير، كذلك كان امتناعه عن الطعام الذي جلبته له أمه من إشارات ذلك الصراع الداخلي للتخلص من شهوة البطن، وقد بشّر أمه قائلا:

أم الحاكم : لابد أنك جائع يا بني....

الحاكم : سيأتي يوم يستغني ابنك فيه عن الطعام [٢]

الثالثة: محاكاة أفعال الذات الإلهية بالمزاوجة بين العطاء والمنع في نهاية المنظر الأول:

كان الحاكم يدرب نفسه على تلك الصفة الإلهية -العطاء والمنع-؛ لتكون صدى لصراع داخلي وخارجي متداخلين، ومن أمثلة المنع أذكر رفضه لأخذ داعي الدعاة (حتكين)أموال النجوى منعا؛ بينما كان تعويضه عنها عطاء[٣]، كذلك كان الأمر بالهبات والأعطيات في إطار العطاء مع القدرة على المنع[٤].

الرابعة: محاكاة أفعال الذات الإلهية بالمزاوجة بين الثواب والعقاب في مطلع المنظر الثانى:

كان من أمثلة المزاوجة بين الثواب/ العفو والعقاب:

أ - عفوه عن عن آكل الملوخية(عامر بن علي)في الحادثة التي ذكرتها آنفا،

---

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص ٤١ ٤٩.
(٢) نفسه: ص٤٢.
(٣) ينظر: نفسه، ص ٣٢.
(٤) ينظر: نفسه، ص ٣٥.

على الرغم من ارتكابه لجريمة –من وجهة نظر الشخصية-.

ب- قتل(سعيد النادي) بسبب خروج أخته من البيت دون تصريح!، وتوزيع تركته: ثلثين لأولاده، وثلث لاخته(١).

جـ- العفو عن تاجر الزبيب والعسل(عبد الله العسال)مع ارتكابه لفعل محرم، وإعطائه ألف دينار(٢).

د - العفو عن بعض المنجمين وقطع ألسنة البعض الآخر وأعناقهم(٣).

ولم تكن تلك السلسلة من مفارقات العطاء والمنع، والعفو والقتل علامة على غرابة أطواره فقط؛ بل كانت في ذلك الإطار الروحي الداخلي الذي أرادت الشخصية تحصيله أو الامتناع عنه.

أ- لحظة الدفع عند السيد حافظ:

كان اختلاف طبيعة الفاعل الدرامي وأبعاده –في المسرحية الشخصية- سببا في تباين لحظة الدفع عند الكاتبين كما يلي:

عند باكثير	عند السيد حافظ
الفضاء الزمكاني المغلق	الفضاء الزمكاني المفتوح
تقديم ملامح دقيقة عن الشخصية	تقديم ملامح عريضة عن الشخصية
شخصية المرأة وفضح النموذج الدرامي	شخصية المرأة ومثالية الشخصية
طول لحظة الدفع	قصر لحظة الدفع
صراع متعدد الجوانب	صراع صاعد في اتجاه واحد

(١) ينظر سر الحاكم: مصدر سابق، ص ٥٤.
(٢) ينظر: المصدر السابق: ص ٥٥.
(٣) ينظر: المصدر نفسه، ص ٥٨.

كشفت لحظة الدفع عند باكثير عن شخصية مفارقة ملغزة، في مسرحية لا يصدر الصراع فيها الصراع عن بعد واحد من أبعاد الشخصية، بينما كشفت لحظة الدفع في نص السيد حافظ عن ملامح واضحة/غير متعددة الأبعاد؛ لشخصية مثالية في مسرحية يتصاعد صراعها في خط واحد، تفضي كل نقطة فيه إلى أخرى،

وكان تباين لحظة الدفع صدى لتباين شخصية الحاكم عند الكاتبين؛ بين النموذج الدرامي المذموم، والمثال الرمزي المحمود، فقد قدم السيد حافظ مثالا دراميا متكامل الجوانب، متكئا على مؤشرين: الأول إبراز جوانب جديدة لم يتطرق لها باكثير، والآخر: وضع أفعال الحاكم المستهجنة في التاريخ وعند باكثير-معا- في إطار مبرر، بل يزيد السيد حافظ في ذلك؛ إذ يتوقع تصفيق الجمهور لها والاقتداء بها بعد أفعال القتل والسفك والتحريم المتعدد لجوانب الحياة العادية، وفي مقابل ما أبرزه باكثير من ملامح الشخصية النموذجية للحاكم بأمر الله في لحظة الدفع؛ أعلن السيد حافظ عن تباين تام في ملامح الشخصية عنده، عن ملامحها عند الأول؛ بوصفها شخصية مثالية، تتكئ على محاور ثلاثة:

المحور الأول : الثبات النفسي وأثره في إدارة الصراع الخارجي عند السيد حافظ.

المحور الثاني: شخصية المرأة والتأسيس لملامح الشخصية المثال.

المحور الثالث: تبرير الأفعال السلبية للشخصية ودوره في التأسيس لصراع خطي صاعد عند السيد حافظ.

المحور الأول: الثبات النفسى وأثره في إدارة الصراع الخارجى عند السيد حافظ:

ظهرت ملامح جسدية نفسية مثالية للشخصية الدرامية في لحظة الدفع، وقد كان الحوار بين (الحاكم طفلا) و(ست الملك)إشارة تأسيسية تمهيدية لذلك الكمال النفسي :

الحاكم طفلا : (في الثالثة عشر من عمره، لكن جسمه في السادسة عشر)

ست الملك: كيف حالك يا أميري؟

الحاكم طفلا: الحمد لله أصلي، وأذهب لتعلم الفقه والدين والشعر والأدب والتاريخ.(١)

وقد انعكس ذلك على طريقة إدارة الشخصية للصراع بطريقة مثالية، وكان من إشارات ذلك:

أ- الاستقرار النفسى والعدل الاجتماعى عند الشخصية المثالية:

كان الاستقرار النفسي وازعا للثبات على المبدأ في إدارة الشخصية للصراع الخارجي، فقد كان الحاكم عادلا في الأمور كلها، وتجلت صفة العدل في أول حكم أصدره؛ بمصادرة أموال القاضي السارق(محمد بن النعمان)، وأمر بوضع"كل أموال المسلمين بعيدا عن بيت القاضي، يحكمه الحراس واخترت منزلا خاصا بزقاق القناديل، أمرنا نحن الحاكم بأمر الله أن تحتم أموال القاضي لعنة الله عليه وتعاد إلى اليتامى والمسلمين ... وإني أنذر قضاة

---

(١) حلاوة زمان: مصدر سابق، ص ١٣.

مصر إذا فسد العدل فسدت الأمة"[١]، وقد أشارت تلك القاعدة (وإني أنذر قضاة مصر إذا فسد العدل فسدت الأمة) إلى رجاحة عقله وثبات منطقه، وأخذه على يد الظالم وإن علا شأنه، على عكس النموذج السلبي الذي قدمه باكثير، حيث أقر الحاكم بأمر الله عنده بأن داعي الدعاة (حتكين) وأتباعه - ممن يأخذون أموال النجوى- مرتزقة، ومع ذلك أقر لهم بالمال من الخزينة العامة![٢].

ب- الشخصية المثال وانحيازها لعامة الشعب في الفضاء الزمكاني المفتوح:

كانت غلبة الطابع الشعبي والغنائي(المسلاة) على الفضاء الدرامي علامة بارزة متكررة على دور ذلك الفضاء في تشكيل ملامح الشخصية؛ حين اختلط الحاكم بأمر الله بالعوام، وأسس ديوانا للمظالم في إحدى الدكاكين؛ لتحقيق العدل في السوق.

وبالموازنة بين المسرحيتين نلاحظ غلبة الفضاء المغلق للمخدع ولقاعة القصر الشرقي على لحظة الدفع عند باكثير، بعكس غلبة الفضاء المفتوح والطابع الشعبي على المسرحية الشخصية عند السيد حافظ؛ إذ إن الشخصية عند الأخير قد نشأت منذ صغرها في حي إمبابة، واتخذت من(فتحي الشواء)و(قسام الزبال) صاحبين؛ مما يشير إلى تواضعها وبساطتها وانطلاقها في الفضاء الدرامي المفتوح/ السوق، وقد استجلب ذلك ملحمة غنائية شعبية، في صورة كورس فردي وجماعي متكرر على طريقة

(١) المصدر السابق: ص ١٤، ١٥.
(٢) ينظر سر الحاكم: مصدر سابق، ص ٣٢ ٣٤.

المسلاة[1] في لحظة الدفع وعلى امتداد المسرحية:

الحاكم طفلا :............ يا ريت تقبلوني صديق لكم.. آجي كل يوم أقعد معاكم هنا.

فتحي : بس دا كتير يامولاي أنا مستعد أجيلك كل يوم القصر أنا وقسام.

...

الحاكم طفلا : لا أنا عايز أجي لكم هنا، وأقعد هنا في إمبابة وسط الناس.

فتي : بس الجنود والحراس لما يقفوا جنب الدكان مش لطيفة.

الحاكم طفلا : أنا معنديش حراس غير ريدان.. أنا وريدان.. أنا بيحرسني عدلي.. العدل يحرس الأمير الحقيقي .. أما الأمير الظالم فله أعداء كتير.. وله حراس كتير...... نفتح في هذا الدكان ديوان للمظاليم، نسمع صوت الناس، اللي ما بيوصلش للقصور، كل الناس.

فتحي : هنا في إمبابة في دكاني!

....

قسام : العدل مالوش مكان، في قصر، في شارع، في دكان.. العدل في كل مكان .. بس آه من الإنسان لما يقلب الميزان.

فتحي : (في تابلوه استعراضي غنائي ينادي أهل حي إمبابة) يا ناس

---

(١) المسلاة هي" أغنية شوارع المدينة"معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: مرجع سابق، م/٥٤٠، ص٢٤٣.

اسمعوا مولانا الحاكم فتح في الدكان ديونا مظالم، وكل مظلوم لو عنده شكوي ييجي لمولانا، ومولانا ينفذ له طلباته في الحال... (تخرج الناس تحمل رقعة جلد، مكتوب عليها الشكاوى، وتلتف حول الخليفة)[1].

وقد استبطن الكاتب هنا علاقة افتراضية بين الفضاء الدرامي المفتوح المبهج للسوق، والفضاء الدلالي للشخصية المثالية والعادلة، وكان ذلك علامة على تباين شخصية الحاكم عند السيد حافظ عنها عند باكثير؛ فعند الأخير أشاعت الشخصية الخوف والقتل والرعب والصراخ والبكاء في الفضاء الدرامي المغلق، على امتداد المسرحية كلها، وفي لحظة الدفع خاصة، على عكس ما حدث عند الأول تماما.

ويجدر بي أن أنوه إلى دور انحياز الحاكم للشعب في تموج اللغة بين اللغة الفصحى والعامية في مسرحية السيد حافظ من ناحية، ثم غلبة الحوار الخارجي على المسرحية من ناحية ثانية، والشروع في تأسيس صراع طبقي- من ناحية ثالثة - يقوده الشهبندر وابن دواس من جهة ضد الشعب والحاكم بأمر الله من جهة أخرى، فقد أعد السادة والمنتفعون خطة متدرجة(قتل ثم خطف ثم إغواء) للخلاص من الحاكم وتجريد الشعب من قوته:

---

(١) حلاوة زمان: مصدر سابق، ٢٦، ٢٧.

شهبندر التجار : ديوان الظاليم انفتح في إمبابة، في محل فتحي الشواء... مظالم وهو ماشي.. وهو قاعد.. كلها عن التجار.

تاجر١ : أهو دا آخر زمن علامة الساعة.. القيامة حتقوم لما الوالي والحاكم يقعد مع الزعران والشطار والنجارين والحدادين والعطارين ويسمع مظالمهم وشكاويهم.

....

القاضي : .. الحاكم طفل .. عيل.. نقتله ونتخلص منه.

غين : نقتل مين ؟ الكلام دا خطير.

النخاس : أخطفه وارحله وأبيعه في بلد تانية.. ولو قال أنا ابن العزيز الناس حتقول عليه مجنون.. الحكم دا كرسي وسيف وصولجان، وعمامة محليها الجواهر.. الحكم مش إنسان.

غين : (يضحك) يعني عايز تخطف الحاكم بأمر الله وتبيعه على إنه ولد خرفان في بلد تانية..... دا كلام معقول شوية بدل القتل.

....

تاجر٢ : الولد في سن الشباب يعني محتاج للحنية، لملاغية، محتاج للجواري الحسان[١]

وقد اكتمل ذلك الخط الصراعي في لحظة الدفع؛ بانحياز رموز الشعب

---

(١) حلاوة زمان: مصدر سابق، ص ٢٧، ٢٨.

(فتحي، قسام) إلى الحاكم - كما انحاز لها- في مواجهة الشهبندر وابن دواس:

قسام : الحاكم ما يتكرهش.. واللي يكرهه ما يفهمش.

ابن دواس : (ينظر لشهبندر التجار) الحاكم بأمر الله ابن العزيز بالله، جده المعز لدين الله الفاطمي.. شاب من خيرة الشباب، واحنا كلنا بنحبه، مش كدة يا شهبندر التجار.

شهبندر التجار: (يضحك بخبث) الحاكم وابن دواس من بلد واحد وأنساب مشتركة.

فتحي : لا ... الحاكم مننا مصري؛ لأنه اتولد هنا.. واحنا اللي ربيناه، واحنا اللي عرفناه وهو عرفنا ، لو جرحته كل نقطة دم فيه تقولك أنا مصري.

ابن دواس : طيب اجرحه كدة، وشوف حتقول أنا مصري ولا مغربي، ولا إيه يا قسام؟

قسام : ما حد يقدر يجرحه ولا يلمسه الخليفة العادل الحاكم بأمر الله ، صديق كل الفقراء والعلماء في مصر، وصديق كل الناس، من الحجاز لحد المغرب.. إشوي حمام يا فتحي(١).

---

(١) المصدرالسابق: ص ٤٨.

المحور الثانى: شخصية المرأة وكشفها لملامح الشخصية المثالية:

تأكدت رمزية المرأة في مسرحية السيد حافظ كلها، وفي لحظة الدفع خاصة؛ لتسهم رمزيتها في إبراز ملامح شخصية الحاكم المثالية/ المتكاملة، وتبدأ تلك الرمزية بـ(أم الحاكم)عند السيد حافظ، والتي اكتسبت رمزيتها من اسمها (العزيزية) ثم من مكانتها عند ابنها، على عكس ما كانت عليه الأم عند باكثير؛ الذي لم يذكر لها اسما، واقتصر على دعوتها بـ(أم الحاكم)، وقد تجذر ذلك البعد الرمزي للمرأة في شخصية(ست الملك) عند السيد حافظ- بصورة أكبر مما هي عليه عند باكثير-، وأسهم ذلك في وضع هالة مثالية حول شخصية الحاكم طوال الوقت، وإبرازها بشكل رمزي يكاد يقترب من الكمال، وقد استخدم الكاتب تقنية التنبؤ الاستشرافي ليتنبأ له بمستقبل عظيم على لسان ست الملك؛ في حوار نسوي بمشاركة الحاكم، جاء بعد قتل برجوان/ الوصي على الحاكم الطفل:

العزيزية : بارك الله فيك يا ولدي(تدخل العزيزية وتشعر بالفخر بابنها).

ست الملك : كيف حالك يا سيدتي العزيزية؟

العزيزية : كيف حالك يا ست الكل؟.... يا ست الكل إن أخاك الحاكم في احتياج إلى نصحك.

ست الملك : إني دائما معه يا مولاتي .... إن أخي الحاكم سيكون له شأن عظيم(١)

---

(١) حلاوة زمان: مصدر سابق، ص ١٥

ولم يكن التأثير الرمزي للمرأة قاصرا على شخصية البطل في المسرحية؛ بل برزت رمزيتها في حياة عدة شخصيات، أذكر منها شخصية (قسام)، حيث كان غياب الزوجة/ المرأة/ الرمز سببا في تحول شخصية(قسام السلطان) إلى أن يناديه الجميع باسم(قسام الزبال) منذ بداية الأحداث[١]، ثم تأكد ضياع تلك الشخصية بغياب المرأة الحبيبة الرمزية/(عزيزة) في ذروة الصراع[٢].

أعود لاستجلاء دور المرأة –ست الملك تحديدا- في التأسيس لملامح الشخصية المثال؛ من خلال:

أ– نبذ الصراع العرقي :

على عكس ما أسس له باكثير في لحظة الدفع من صراع مذهبي –بين السنة والشيعة- كان الحاكم طرفا فيه، وصراع عرقي –بين العرب والفرس- ، وآخر ديني – بين المسلمين والمسيحيين-؛ نأى السيد حافظ بحاكمه عن ذلك كله، ويعود الفضل في نبذ الشخصية المثال للصراع العرقي- بين برجوان وابن عمار- لست الملك؛ في حوار لها مع الحاكم:

الحاكم طفلا : .. أين عمار وبرجوان؟

ست الملك : إنه صراع السلطة يا أخي.. وعليك أن تفهمه وبسرعة.

....

(١) ينظر: المصدر السابق، ص ٣٢.
(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٨١ .

الحاكم طفلا: .. وماذا تقترحين عليّ يا أختي؟ ماذا أفعل؟

ست الملك : اضرب الاثنين بلا رحمة، وتواجد مع الناس.. استمع إلى الأدباء والشعراء والكتاب، مع الحكماء فهم عقل الأمة. (١)

ولم يكن الحاكم عند السيد حافظ منحازا للعرق الفارسي؛ فقد قتل وصيه(برجوان) في لحظة الدفع المسرحي؛ لما علم عنه من فساد الفعل، على عكس ما فعل (الحاكم)عند باكثير؛ حينما قتل علماء المذهب الشافعي والمالكي، ثم أغدق على حمزة الزوزني، وأعطاه ستمائة دينار نظير كتاب قديم، لما علم عنه من أصله الفارسي وتشيعه المذهبي(٢).

ب - نبذ الصراع الدينى والمذهبى:

كان نبذ الصراع الديني والمذهبي ركنا أصيلا في بنية الشخصية المثالية عند السيد حافظ، وعلى عكس تلاعب الحاكم بأمر الله -عند باكثير- بالمسيحيين، وإجباره لهم على ترك دينهم، وهدم كنائسهم؛ كان الحاكم عند السيد حافظ يعاملهم معاملة مثالية، وكان وسمه لخال ست الملك/ المسيحي بخاله إشارة لانتقاد التعصب الديني، كذلك يظهر نأيه عن الصراع المذهبي في ذلك الحوار في لحظة الدفع:

الحاكم : أهلا يا خالي أريسطانيوس.. أنت خال أختي؛ فأنت إذا خالي.

ست الملك : دائما يقول الحاكم كيف حال خالي.

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ١٣، ١٤.

(٢) ينظر: سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص ١٦.

أريسطانيوس : لقد صدرت مرسوما بشأن الكنائس.

الحاكم : أعلم ما تود قوله، وسأقول لكم أمام اختي ست الملك...........
إن كل واحد حر في اختيار مذهبه على أن يظهر ما في ضميره، وإني أرفض التعصب والسلب في أي مذهب.

أريسطاليس : الكنائس يا مولاي.

الحاكم : يا ست الملك في مصر الآن ثلاثون ألف كنيسة.. هل هذا العدد معقول، أم مبالغ فيه، هل سمعتي العدد؟

ست الملك : ثلاثون ألف كنيسة!

الحاكم : نعم ... لا يوجد في مصر ثلاثون ألف مسيحي حتى نبني لهم ثلاثين ألف كنيسة وفي مصر الآن ست وثلاثون ألف مسجد، وبما أن المسلمين ثلاثة أضعاف المسيحيين؛ فمن حقهم أن نبني لهم تسعين ألف مسجد، ونبني لليهود عشرين ألف معبد يهودي، أو نفكر في إقامة مجمع للأديان.. أنا لا أريد فتنة.(١)

المحور الثالث: تبرير الأفعال السلبية للشخصية المثال، ودوره في التأسيس لصراع خطى صاعد عند السيد حافظ:

دأب السيد حافظ على تبرير الأفعال السلبية للشخصية المثالية، بشكل يحمل غموضا دراميا كبيرا؛ وعلى الرغم من اتحاد الفعل الذي قام به الحاكم بأمر

---

(١) حلاوة زمان: المصدر السابق، ص ٥٠ – ٥١.

الله عند باكثير والسيد حافظ؛ لكن اختلاف تصويره عندهما شكل غموضا كبيرا؛ يمكن تفسيره في إطار التأسيس لملامح ثابتة للشخصية المثالية منذ بداية المسرحية، ثم التأسيس لصراع خطي صاعد تلتزم الشخصية فيه موقفا واحدا تجاه الأحداث، وقد كان لذلك التبرير عدة إشارات مفارقة ورد الكثير منها في لحظة الدفع:

أولا: تبرير القتل العادل المبهج ! :

تجذرت صفة العدل في الشخصية المثال/ الحاكم بأمر الله عند السيد حافظ، وقد تمثل ذلك في تبرير فعل القتل وإظهاره بصور إيجابية يفرح الشعب بها، وكان مثال ذلك قتله لبرجوان الوصي:

المنادي : لكل حاكم بداية ولكل ظالم نهاية، بأمر مولانا الحاكم بأمر الله قتل برجوان الوصي(بعض الناس تجري في الشارع).

رجل١ : برجوان اتقتل.. برجوان اتقتل.. برجوان الخاين اتقتل.

....

رجل ٢ : برجوان اتقتل.. قتله الحاكم بأمر الله(الناس ترقص وتغني مع أغنية استعراضية).

فتحي : الله أكبر .. الله أكبر.. الحاكم ظهرت علاماته وكراماته، وقتل الوصي الظالم.. الحاكم ظهر رقصني يا جدع.. أرقص يا قسام يا ملك الشام.

الحاكم طفلا : أنت فرحان؟

فتحي : أصل برجوان كان قلب الميزان، والعدل نام.. يا ولد أكل الناس اللي في المطعم كباب على حسابي.[1]

وقد أشارت مفارقة الموقف هنا –في فرحة الناس وابتهاجهم بالقتل واعتباره علامة على العدل المبكر عند الحاكم الطفل- إلى ذلك البناء المحكم وذلك التنامي المتدرج؛ لبنية الشخصية المثال عند السيد حافظ.

ثانيا: تبرير التسلط:

برر السيد حافظ تسلط الشخصية بطريقة درامية/ غير مباشرة؛ عبر تبرير المنع المتكرر كما يلي:

أ - تبرير منع القباقيب، وتبرير قتل النساء ومنعهن من الخروج :

امرأة : (تمر وهي ترتدي قبقابا، وامراة تسير بجوارها) (صوت القبقاب يرتفع) تعالي نروح الحمام.

امراة٢ : أهي الرجالة راحت الشغل واحنا نروح الحمام(يضحكن ضحكة خليعة).

الحاكم طفلا : إيه ده يا فتحي.

فتحي : معلش يا مولاي، بعض ستات مصر بيحبوا يمشوا بالقبقاب..... ما هي القباقيب دي سيم.

الحاكم طفلا : نعم!

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٢٢، ٢٣.

فتحي : إشارة يعني سيم.. كل واحدة لها رنة قبقاب، وكل فرسة معلمة فارسها برنة القبقاب....

....

الحاكم طفلا : الراجل ده بيعمل إيه.. بيقلع هدومه كدة ليه؟

قسام : دا رايح الحمام يا مولاي.

....

الحاكم طفلا : دا كلام تهريج حمام الستات للستات وحمام الرجال للرجال في مكان تاني بعيد............... هاتلي في الحال البنايين والحجارة علشان يبنولي جدار.

فتحي : حتبني إيه يا مولاي(يجري مسعود)

الحاكم طفلا: ح ابني جدار بين الفضيلة والرذيلة.. النظافة من الإيمان والدلع والمياعة والخلاعة والوساخة من الشيطان. وأي حمام فيه خلاعة يندفن بجداره. (١)

أورد السيد حافظ تسلط الحاكم - في منع ارتداء القباقيب، ومنع استخدام المرأة لحقها في الخروج، وقتلها إن خرجت- بطريقة مبررة مستحسنة؛ حيث كانت القباقيب رمزا للخلاعة، بينما كان خروج النساء مبررا بمنع الاختلاط، مما يشير إلى دور التبرير المفارق في رسم ملامح الشخصية

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٣٦، ٣٧.

المثال؛ بتبرير أفعالها المستهجنة في الواقع والتاريخ معا.

أ- تبرير منع (العنب والزبيب والقصب) بالحفاظ على العقل !:

الحلواني : (يدخل الحلواني) لا إله إلا الله.. محمد رسول الله.

الحاكم طفلا : إيه شكواك؟

الحلواني : أصدرت يا مولاي بحرق محصول العنب والزبيب والقصب.

الحاكم طفلا : حصل علشان ما يبقاش فيه خمور، الشعب كله عندما يسكر إزاي يفكر ويشتغل؟[1].

رابعا: الشخصية المحركة وصناعة الأزمة عند الكاتبين:

كانت غلبة السكون على مجرى الحدث المسرحي في نهاية لحظة دفع المسرحيتين مبررا للتصعيد الدرامي إلى الأزمة؛ إنقاذا للدراما من السكون، وتطويرا لفعل الشخصية التي ترتكز عليها المسرحية في النصين، لأجل ذلك كله كان لابد من أزمة أو لحظة"التوتر التي تبلغها القوى المتعارضة الخالقة للصراع الدرامي, وتؤدى إلى ترقب في تحول الحدث"[2]، وقد تشاكلت الأزمة في المسرحيتين باستعانتها بشخصية فاعلة في تصعيد الصراع؛ ألا وهي الشخصية المحركة، وهي التي تحرك مجرى الحدث، وتحدث "تغييرا أو تمزقا في الموقف الدرامي الراكد، ومن ثم ينشط الفعل"[3] الدرامي؛ من

---

(١) المصدر السابق: ص ٣٩ .
(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: مرجع سابق, الأزمة/ ص٤٦.
(٣) المرجع السابق، الشخصية الحافزة –المحركة: م/٣١٣، ص١٥٦.

أجل تحفيز الصراع والتمهيد للذروة، وتؤثر تلك الشخصية تأثيرا مباشرا على شخصية(الحاكم بأمر الله) عند الكاتبين؛ كما يلي:

عند باكثير ⟵ الاستعانة بشخصية حمزة الزوزنى

شخصية محرّكة

عند السيد حافظ ⟵ الاستعانة بشخصية عزيزة/ رمز الدنيا

أولا: الشخصية المحركة وصناعة الأزمة في المسرحية الشخصية عند باكثير:

بعد السكونية التي غلبت على أواخر لحظة الدفع بقتل القصير الغالب في القتال وسكوت الناس خوفا وطمعا بعد نثر الذهب عليهم؛ دفع(علي أحمد باكثير) بشخصية (حمزة الزوزني)، بوصفها شخصية محركة؛ تنقذ الخيط الدرامي من أسر السكونية والرتابة، وقد توازى توظيفه لتلك الشخصية مع عدة تقنيات مسرحية أسهمت في جملتها لتصعيد الصراع:

أ- الفضاء الدرامى ودلالته على فاعلية الشخصية المحركة:

كان الفضاء الدرامي فاعلا دلاليا؛ حين انتقل باكثير من فضاء مغلق-في قاعة الذهب- إلى فضاء أشد انغلاقا وظلمة(بيت حمزة الزوزني)؛ لإدراكه لمدى أهمية الدور الذي تقوم له الشخصية المحركة في تحريك الصراع، حينما خطط (حمزة) بصحبة أعوانه للقضاء على الحاكم بأمر الله وهدم الإسلام بطريقة سرية لم تظهر إلا قبل نهاية المسرحية؛ ليسهم الغموض

الذي اتشحت به تلك الشخصية في تعظيم سر الحاكم بأمر الله وتأجيج الصراع معا.

ب – بداية ظهور ملامح حقيقية لسر الحاكم على يد المحرك الدرامى باستخدام تقنيتى البحث والعصف الذهنى :

استخدمت الشخصية المحركة تقنية البحث الدرامي؛ للبحث عن سر الحاكم بأمر الله في تلك الأزمة المسرحية، وقد توازى ذلك البحث مع تقنية العصف الذهني/ التساؤلات المكررة؛ ليجيب القارئ في فضاء النص والأعوان معا عن تلك الأسئلة؛ لتظهر أسرار شخصية الحاكم واحدا بعد الآخر:

حمزة : ماذا تقولون في الحاكم؟

حسن الأخرم: ظالم سفاك للدماء.

التميمي : يزهق أرواح البشر كما يشرب الماء ويستنشق الهواء.

الدرزي : مجنون متهوس لا ضابط لأعماله.

التميمي : يأمر اليوم بشيء ويأمر غدا بخلافه!

الدرزي : ويقتل الرجل، ثم يأمر بتكرمته والاحتفاء به؛ بتكفينه ودفنه!

حسن الأخرم: ويهيم في الصحراء وحده ليلا، فلو كان عنده مسكة من العقل لما فعل هذا؛ولخشي على حياته، وقد قتل الألوف من الخلائق، وما في الناس إلا موتور منه.

حمزة : ظالم سفاك للدماء، مجنون متهوس متعصب مصاب بالمالنخوليا.. هذا ما يقول الناس عن هذا الرجل.......

حسن الأخرم : وهل فهمت أنت حقيقته؟

حمزة : نعم فليس الحاكم مجنونا ولا متهوسا؛ بل هو من أعظم الرجال الذين مشوا على ظهر الأرض. (١)

لم تشر حيرة الشخصيات الشريرة إلى حيرة في تحديد ملامح البطل؛ بقدر كونها إشارة إلى بداية ظهور الحقيقة والسر الكامن؛ وكأن باكثير يحيلنا إلى القول التالي(والحق ما شهدت به الأعداء).

جـ - ظهور خطر حقيقي على البطل المتغلب/ الحاكم بأمر الله؛ بتقنيتي الفلاشباك والاستشراف:

أبدع الكاتب في توظيف الشخصية المحركة؛ عن طريق الفلاشباك/ الاسترجاع الزمكاني لشخصية حمزة الزوزني؛ ليتضح للقارئ أنه أعطى الكتاب القديم للحاكم في لحظة الدفع، بينما احتفى به الأخير به لأصله الفارسي وتشيعه، ثم كافأه على ذلك الكتاب بمئات الدنانير، وهنا تتمثل خطورة تلك الشخصية على وجود الحاكم وحياته وعقيدته وسره من خلال جهل الحاكم بها، ثم من خلال عدة نقاط:

أولا : يجيد التخطيط :

- تمهل لأربع سنوات منذ أعطى الحاكم الكتاب حتى ظهر هو وقومه بين أتباع داعي الدعاة (حتكين).

---

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص ٧٩، ٨٠.

- استشراف هدم الإسلام.
- وضع البدائل المستقبلية لتنفيذ خططه.
- اعتماد خطته على الباطنية والظلامية والحلف على النار؛ بما يعني الخطر على الإسلام.
- وعيه بخطورة الدعوة المباشرة للمهدي؛ كي لا يحاربوا الدولة كلها.

ثانيا: شخصية تعلم سر الحاكم وجهره، وتستشرف أفعاله المستقبلية وتتصرف بناء على ذلك:

عرف حمزة نقاط ضعف الحاكم، وأيقن أن غايته الكبرى هي انتظار الحلول الإلهي في شخصه، وقد بدأ بإذكاء تلك الرغبة، مذ دفع إليه بكتاب(الناطق) القديم في لحظة دفع المسرحية، وقد كانت حيلة فاعلة؛ حيث تضمن ذلك الكتاب كل ما فكر فيه الحاكم في الماضي، وما يستشرف حدوثه في المستقبل، وقد مثلت تلك الإحاطة خطورة كبيرة على الحاكم بأمر الله؛ من عدة أوجه:

١ - اعتمادها على التأثير الزمني –بين الفلاشباك(١) والاستشراف-، وعلى ضعف الحاكم تجاه تلك الرغبات الغيبية.

٢- خضوع الحاكم لحمزة بشكل تام، وكأنه دميته التي اصطنعها، وطعامه

---

(١) الفلاشباك تقنية درامية تشير إلى"قطع في أثناء التسلسل الزمنى المنطقى للعمل الأدبي،ويستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية"معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، دار الكتاب العربى، بيروت، مطبعة الكتب الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص٩٧.

الذي ينتظر نضجه ليأكله.

٣- استشراف الأحداث المستقبلية؛ بتوقع تصرفات الحاكم والاحتيال عليها، ومن أمثلة ذلك إجادته لحيلة (الخنجر) ، بعد توقع مجيئه إلى البيت الذي يدور فيه الحوار:

التميمي : ألا تخاف على نفسك منه يا حمزة؟

....

حمزة : اطمئنوا، لا خوف منه.

الدرزي : أتتكل على مالك عنده من المنزلة والقرب؟

حمزة : كلا، فقد بطش الحاكم بكثير من المقربين إليه، ولكني اهتديت إلى طريقة أتقي بها هذا المحذور منه........... (يخرج من وسطه خنجرا ماضيا) بهذا.

الدرزي : أتريد أن تقتله به؟

حمزة : (يبتسم) كلا، أقتل نفسي ولا أقتله، سيكون هذا الرجل مطيتنا الكبرى في إنجاح مساعينا فكيف أقتله؟

حسن الأخرم : إذن فماذا تصنع بالخنجر؟

....

حمزة : أحمل هذا الخنجر معي دائما، وأعرضه على الحاكم، كلما مثلت أمامه، وأقول له (أنا عبدك وروحي بيدك، وهذا الخنجر يا مولاي لتقتلني له إذا شئت)، فيقلبه في يده، ثم يرده إليّ، وقد اكتفت

نفسه وارتوت شهوته.

....

التميمي : ألا تخشي يا حمزةأن يقتلك به دوما؟

حمزة : إذا آنست منه كان لي معه شأن آخر.

(تسمع طبول في الخراج كأنها الموكب يمشي)

(ينهض حمزة من مقعده، فينهض الثلاثة معه)

حمزة : لقد سنح ببالي خاطر أخشى أن يتحقق..... أن يأتينا الحاكم الساعة.. لعله شك في شيء من أمري؛ فأراد أن يطلع على حالي في بيتي(أصوات الطبول تبتعد).

التميمي : ليفرخ روعك يا حمزة، فهذه أصوات الطبول تبتعد.........

حمزة : أخشى أن يكون الحاكم قد صرف أبا عروس ورجاله عند الباب، فيعود هو وحده، ويتسلل إلينا.

....

حسن لأخرم : يتسمع هذه خطوات دابة مقبلة في الزقاق.

....

صوت الحاكم : (من الزقاق)حمزة!

حمزة : مولاي .... هذا شرف عظيم يا مولاي لعبدك.[١]

---

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص ٨٨ ٩٢.

كانت حيلة الخنجر إشارة سيطرة الشخصية المحركة بشكل تام على أفعال الحاكم بأمر الله؛ من خلال؛ ذلك الجمع المفارق بين استرجاع السيطرة على أفعاله في الماضي واستشراف السيطرة على أفعاله المستقبلية المتوقعة.

ثالثا: إيهام الشخصية الرئيسة بإنفاذ إرادتها بينما الإرادة النافذة هى إرادة الشخصية المحركة:

كانت قوة شخصية حمزة وغموضها علامة على ضعف شخصية الحاكم في مواجهة تلك الشخصية؛ فبعد ذهاب الحاكم لبيت حمزة، أقنعه الأخير بإعلان إلوهيته، وعلى الرغم من تمنعه ورفضه –متعللا بضرورة إتمام تدريباته الجسدية والروحية-؛ إلا أن حمزة راهن على استفزاز نزعة التفلسف في ذلك العاقل الذكي المتفكر عند الحاكم؛ ليقتنع الحاكم بأمر الله بضرورة إعلان ألوهيته!:

الحاكم : أقطعت عليك صلاتك؟

حمزة : (يضع المروحة وينهض عن الموقد ويقف أمام الحاكم)

لا يا مولاي، بل تجلى لي الرب في صلاتي إذ اختارني رسولا له، (يتوجه إليه بالدعاء) لك الحمد والثناء يا رب يا عظيم يا قوي يا متين............ يا ظاهرًا في قائم الزمان، يا جواد يا كريم: أنعمت بالرسالة على عبدك حمزو بن علي هادي المستجيبين...........

الحاكم : (كمن يستيقظ من غشية) ويلك يا حمزة، ماذا فعلت؟

حمزة : أعوذ بك من سخطك يا قائم الزمان..........

....

حمزة : ألا تنعم على عبدك حمزة بالرسالة؟ إنه عليها لقوي أمين.

الحاكم : (بعدصمت قصير) قد أنعمت عليك.

حمزة : ألا تسميني يا مولاي هادي المستجيبين؟

الحاكم : قد سميتك.

....

حمزة : .... لأدعون الناس إليك حتى يؤمنوا بك.

الحاكم : (مغضبا) حمزة! فيم استعجلت ويلك؟ ألم أقل لك أن تنتظر حتى أستكمل رياضتي...............

حمزة : .... إن إيمان الناس بك يا مولاي لا يقطع رياضتك. .... ألا ترى إلى الرجل الصحيح يوهم نفسه المرض أو يوهمه غيره بذلك، فما يزال به ذلك الوهم حتى يصير يقينا، وكذلك العكس.(١)

وأخيرا يقتنع الحاكم بحجة حمزة الزوزني؛ الذي أماط اللثام عن خفايا تلك الشخصية، وسبر أغوارها وتصرف بناء على ذلك:

الحاكم : أما وإنك لقوي الحجة يا حمزة.

....

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ٩٣ ٩٤.

حمزة : أبشروا فقد ظفرت به وغدا نبدأ عملنا.

الثلاثة : (يعانقون حمزة ويقبلون رأسه)عشت يا حمزة!

حمزة : قد جعلني الحاكم رسوله، وسمّاني هادي المستجيبين، فادعوني دائما بهذا اللقب. .... أنت يا درزي سند الهادي، وأنت يا أخرم عون الهادي.

التميمي : وأنا؟

حمزة : أنت سفير القدرة.[1]

ليظهر الحاكم بأمر الله مغلوب المنطق مسلوب الإرادة لأول مرة؛ لتتغلب الشخصية المحركة على فضاء الأزمة الدرامية، ولكن الكاتب/ باكثير يأبى أن يتغلب أحد على فضاء الدراما؛ فها هو حمزة وأتباعه المنتشون يسمعون صوت الأذان؛ لينقلبوا مذعورين خائفين: (الله أكبر!) "يراع حمزة وتتراخى قبضة يده، ويسود الجميع وجوم، وينظر بعضهم إلى بعض ذاهلين"[2] وينم ذلك عن وعي درامي عند الكاتب/ باكثير، فهو يزاوج في بنية المسرحية بين الحركة والسكون؛ كي لا يسكن الحدث -في نهاية الأزمة- سكونا كاملا ولا يتحرك تحركا مفاجئا.

ثانيا: الشخصية المحركة وصناعة الأزمة في مسرحية السيد حافظ:

تشاكلت الأزمة المسرحية عند السيد حافظ مع نظيرتها عند باكثير في

---

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص ٩٥، ٩٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٩٦.

الاستعانة بالشخصية المحركة؛ بينما تباينتا في استعانة الأول في تصعيد الصراع إلى الأزمة بخطين صراعيين؛ أحدهما تقوده الشخصية المحركة، والآخر تقوده الشخصية الرئيسة:

الخيط الأول: الشخصية المحركة وإغواء الحاكم.

الخيط الثاني: تغير ملامح الحاكم وأفعاله بتغير الفضاء الدرامي في أزمة القمح.

الخيط الأول: الشخصية المحركة وإغواء الحاكم:

كان احتدام الصراع وسكونه المفاجئ في نهاية لحظة الدفع- بين الشهبندر وابن دواس من ناحية، وفتحي وقسام من ناحية أخرى، وتهديد الطرف الأول بإهراق دم الحاكم بأمر الله، ولجوء الطرف الأخير إلى التهدئة- دافعا لأن يدفع الكاتب بشخصية رمزية محركة(شخصية عزيزة)؛ كي تحفز الصراع وتهيئ البطل لخوض ذروة التأزم، ولم تكن شخصية عزيزة مجرد جزء من خطة الغواية التي أعدها الشهبندر وابن دواس- لصرف الحاكم عن عدله أولا ثم القضاء عليه ثانيا- فقط؛ بل كانت رمزا للغواية، ومعادلا رمزيا للدنيا؛ وهي التي أغرت أغلب الشخصيات بأنوثتها(عمران وفاتوش وقسام والشهبندر وابن دواس).

ويستبطن الكاتب -بالفلاشباك- استرجاعا لدور الشخصية المحركة/ عزيزة؛ ليتسع فضاء النص، حين يعلم القارئ أن مؤامرة عزيزة قد بدأت مبكرا في الماضي؛ حيث تظهر عزيزة الفقيرة في هيئة صاحبة بيت!، ويذهب لها ابن

دواس والشهبندر؛ دون إحاطة القارئ بتفاصيل حصولها على المال ولا تفاصيل علاقتها بأعداء الحاكم بأمر الله، بينما تهيئ عزيزة/ الشخصية المحركة خطة مستقبلية؛ تستشرف الالتفاف على الحاكم وإغوائه؛ لتزيحه عن عرش المثالية الذي ظهر به منذ بداية المسرحية:

شهبندر التجار : أدي بيت عزيزة.. الله عزيزة أهي.

....

عزيزة : أهلا بشهبندر التجار، أهلا بأكياس المال.

شهبندر التجار : العريس وصل؟

عزيزة : لسة ما شفتوش، ما قبلتهوش.

شهبندر التجار : (يأخدها جانبا) باقولك إيه: ابن دواس بيعرض عليكي خمسين ألف دينار.

عزيزة : شوية شوية يا حبيبي، أنا اشتريت الدار دي، كلفتني الشيء الفلاني.

شهبندر التجار : ما انا عطيتك عشر تلاف دينار.

....

عزيزة : المال سلطان والعريس اللي عايزينه يساوي أكتر من كدة.

ابن دواس : لما توقعيه نفضحه، نجرحه.. وندبحه.[١]

وقد تمثلت خطورة عزيزة/ الشخصية المحركة في عدة نقاط؛ أذكر منها:

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص٥٩ ٦٠.

أ- القدرة على زعزعة ملامح الشخصية المثالية بطريقة متفردة:

سار النص المسرحي عند السيد حافظ على خطى النص الباكثيري؛ في سيطرة الشخصية المحركة على الحاكم بأمر الله في الأزمة المسرحية بشكل تام، لكن الخطورة قد زادت في سيطرة عزيزة على ذلك البطل المثال عند الأول؛ فقد أغوت عزيزة الحاكم، بطريقة لم تستطعها شخصية قبلها ولا بعدها؛ حيث ظهر الحاكم عاجزا للمرة الأولى -في مسرحية السيد حافظ- على يد عزيزة/ تلك الشخصية؛ التي تخطت كونها مجرد امرأة إلى كونها رمزا للدنيا كلها، وقد استعان الكاتب بتغيير الفضاء/ الديكور المسرحي؛ ليستشرف امتداد زمن غوايتها؛ لتحدث أزمة حقيقية في مشهد إغوائها للحاكم، في الفصل الثاني:

الحاكم : (يلاحظ عزيزة)وانت مين .. وقاعدة كدة ازاي؟

عزيزة : أنا(تقف تتجه إليه)؟

الحاكم : أوه .. انتي.

عزيزة : أنا عزيزة.

الحاكم : نعم.. عندك شكوى؟

عزيزة : آه يا مولاي.. كلي بشتكي، كلي أوجاع.. كلي شجون.. كلي هموم.. كلي حزن.

....

الحاكم : الست دي مالها

عزيزة : عاشقة.

الحاكم : القمر!

....

الحاكم : إنتي مين؟

عزيزة : خدامتك. . خدامة التراب اللي بتمشي عليه.. عزيزة.

الحاكم : بنت مين؟

عزيزة : يتيمة لحنانك.. مقطوعة لا أب ولا أم.

.... أنا متجوزتش يا مولاي.. لأن الراجل اللي يستحقني أكبر راجل في الزمان دا..

ولا يملى عيني فرسان العالم...

....

الحاكم : بتشتغلي إيه؟

عزيزة : مغنواتية.

الحاكم : بتغني لمين؟ .. (يمسكها ويهمس)فتحي!

عزيزة : لا

الحاكم : يهمس)السلطان قسام!

عزيزة : لا.

الحاكم : أمال مين؟

عزيزة : إنت يا مولاي(تمسكه من يده وتدور)

الحاكم : يا خبر أبوكي أسود!

(بلاك أوت)

(يتغير الديكور لقصرست الملك،)[1]

استعان الكاتب بتقنية المونتاج السينمائي؛ لتسهم في الصراع عن طريق تقديم المونتاج الصراعى بين عزيزة والحاكم بأمر الله"على أساس التناقض؛بمعنى تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها.. بحيث تقدم لقطة من هذا ولقطة من ذاك على التبادل"[2]، ليكون تنقل الضوء على وجه الشخصية المتحدثة في الحوار الدرامي حاملا لذلك الصراع المتدفق الممنتج؛ ثم ليبرز مدى تأثير عزيزة على الحاكم، مع امتداد الزمن وتغير الديكور المسرحي.

ب- خضوع الشعب – بعد الحاكم - لفتنة عزيزة/ رمز الدنيا:

كان علم ست الملك بمكيدة(ابن دواس والشهبندر وعزيزة) خيطا جديدا؛ أظهر رمزية (عزيزة) في رؤيا السيد حافظ، حيث خضعت لها شخصيتان رئيستان(فتحي، وقسام) مثلتا عامة الشعب في رؤيا الكاتب، ففي حوار ممتد بين(ست الملك وفتحي وقسام) اعترف(فتحي)بخضوعه وخضوع الحاكم لفتنة تلك المرأة، كما أنه جزم بكونها رمزا للغواية[3]، وقد فضح(قسام)

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٧٢ ٧٤.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة:على عشرى زايد, مكتبة الآداب, القاهرة, ط٥, ٢٠٠٨م .ص٢١٦.

(٣) ينظر: حلاوة زمان، المصدر السابق، ص ٧٦.

حقيقتها؛ حين قال:"عزيزة هي الدنيا..الطرب والغناء والدلع، والضحك من القلب، وأنا إنسان"[1]؛ ليكشف أنها رمز الدنيا الذي لا يستطيع الجميع – حاكما ومحكومين- مقاومته.

ج: خطورة الشخصية المحركة على الصورة المثالية التى دأب الكاتب على رسم ملامح أفعالها:

كان خضوع الحاكم للشخصية المحركة تصعيدا دراميا خطيرا؛ يكفي لنسف تلك المثالية التي دأب السيد حافظ على إلصاقها بالشخصية الرئيسة، لكن ظهور الوباء كان بمثابة خيط درامي جديد؛ أنهي الخيط الدرامي الذي تمثله شخصية عزيزة، وأسهم في تطهير الشخصية المثالية؛ بطريقة درامية/ غير مباشرة[2]، تبرر أفعالها وتثير مشاعر الشفقة حيال قتلها للنساء في التاريخ!:

الحاكم : (ذقنه طويل)إلهي: إن شعبي مريض، شعبي يموت، وأنا عبدك الضعيف.. اللهم أنت ربي لا إله إلا أنت خلقتني وأنا عبدك وأنا على عهدك ووعدك ما استطعت(بحمل التراب على رأسه وعلى وجهه)، إلهي أنا على باب رحمتك أقف، أعوذ بك من شر ما صنعت، اغفر لي وأعوذ بك من الهم والحزن، وأعوذ بك من غلبة شعبي وعجزهم ....

---

(١) المصدر السابق، ص ٧٨.

(٢) للمزيد حول مصطلح التطهير, ينظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة, مرجع سابق: التطهير: م/ ١٠٨, ص٧٢, ٧٣.

عزيزة : وهل ملوك الدنيا إذا أصابت شعوبهم مصيبة فعلوا مثلك، يغرقون رؤوسهم بالتراب؟

....

الحاكم : يا عزيزة أنت شيطان الجمال والأنوثة.

عزيزة : دمك تقيل.

الحاكم : سأقتلك أنت وكل هؤلاء النسوة في الحال.

.... أنت دسيسة الشيطان.. يا ريدان : اقبضوا على كل هؤلاء النسوة، وألقوا بهن من فوق الجبل، وهاجموا بيوت البغاء وطهروا البلد.... فات الأوان يا زهرة النجاسة، ألق بها يا ريدان، هي والبنات البغايا من فوق الجبل.[١]

كانت مناجاة الحاكم لله إشارة إلى حوار داخلي نادر في مسرحية السيد حافظ، وإشارة تمهيدية للكشف الدرامي عن حقيقة الشخصية المحركة الشريرة/ التي تعادي البطل وتضمر له السوء، كما كانت علامة على دور المناجاة مع الله ترسيخ مثالية الشخصية، من خلال رغبة الكاتب في تبرير أفعالها بطريقة درامية/ غير مباشرة، على الرغم من إتباع تلك المناجاة بفعل القتل للمرأة!

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص٧٩، ٨٠.

د- قدرتها على الظهور بعد الموت في صورة الشخصية النائبة:

أشار السيد حافظ بإشارات(تغير الديكور والإضاءة وتغير الفضاء الدرامي) إلى تغير الزمن، وامتداد تأثير الشخصية المحركة على الحاكم حتى بعد موت عزيزة!؛ من خلال ظهور(سنية/ أختها)؛ الشخصية النائبة " التي تلعب دورها في أحداث المسرحية، وترمز إلى قوة أو شخصيات أخرى عديدة لا تظهر حسيا فوق المرزح،ولكنها تنوب عنها"[1]، وقد استعان السيد حافظ بتلك الشخصية ليمتد تأثير عزيزة على الحاكم بعد موتها، واستعان بتقنية الضوء المسرحي- الذي يتنقل بين وجه الشخصية المثال، والشخصية النائبة- لتتأكد رمزيتها؛ وكونها امتدادا لرمزية الغواية والدنيا:

الحاكم : والست دي مين؟ ....

قسام : .. دي الست سنية.

الحاكم : هل لك من مطالب؟

سنية : (تعري وجهها وتتجه إليه)أنا جاية أخذ ميراث أختي.

الحاكم : يراها يفزع)عارف.. عرفت الآن؟

: يتجه نحو سنية.. المسرح مظلم.. بقعة ضوء عليهما في منتصف المسرح)

الحاكم : (إيكو بلاي باك)أي ريح أتت بك يا عزيزة؟

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، الشخصية النائبة: م/٣٢١، ص ١٥٨.

سنية : (بلاي باك تحدث نفسها) بيبص ليه كدة ليه كأني أعرفه؟

الحاكم : روحك تتجسد من جديد لاختبار جديد.

.... ابتعدي عني يا شيطان الأنثى والجمال؛ فأنا إنسان,

سنية : أعرفه بس شفته فين.. في الحلم.. في العلم.. في زمان غير الزمان(١).

شكلت إشارات وقوع الحاكم فريسة لتلك الشخصية- وخوفه منها في البداية، ثم عدم التفريق بينها وبين أختها/ عزيزة؛ علامة على كونها شخصية نائبة عن الشخصية المحركة، وكان لتقنية الضوء دورها في فضح حقيقتها، ثم تهميشها بشكل نهائي في فضاء النص.

الخيط الثانى : تغير ملامح الحاكم وأفعاله بتغير الفضاء الدرامى في أزمة القمح :

كان تغير الفضاء الدرامي مؤثرا وعلامة- في الوقت نفسه- على امتداد تأثير الفضاء الزمكاني على تطور أفعال الشخصية المثالية وتغير ملامحها؛ بتغير الديكور المسرحي مرتين في منظر واحد عند السيد حافظ كما يلي:

المرة الأولى :

تغير الفضاء الدرامي من السوق- في حوارالدفع بين الشهبندر وفتحي- إلى

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص٩٠.

قصر ست الملك؛ ليمتد الزمان، وتتغير ملامح الشخصية، وتظهر رمزيتها؛ من خلال عشقها للقاهرة، وتتكشف مثاليتها؛ إذ إن الشعب أكبر منها، وهي التي تعشق ذلك الشعب والمكان وتريد أن تنقذهما من الجوع في بداية أزمة القمح:

فتحي : الزيارة دي مش مريحة.

....

(بلاك أوت وتغيير الديكور إلى قصر الحاكم)

(يغنون مع تغيير الديور إلى قصر ست الملك)

ست الملك : ماذا تقولين يا أسرار، مؤامرة على أخي الحاكم.

أسرار : نعم القمح اختفي من السوق.

....

(يدخل الحاكم بفوطة على رأسه وملابس متواضعة على جسده)

(الحاكم وهو رجل في الثلاثين)

....

ست الملك : يا أخي إن هناك مؤامرة.

الحاكم : لقتلي!

ست الملك : أكبر من قتلك.. إنهم يريدون قتل شعبك.. القمح اختفي من أسواق مصر.. القاهرة بلا قمح.. الناس جياع.

الحاكم : شعبي جائع.. شعبي أنا.. مدينة القمح بلا قمح.. مدينة النيل

بلا قمح.. إن في مصر النيل والفلاح.. هع..ما فعلها مؤامرة.. أعرف من فعلها.

ست الملك : وماذا ستفعل؟

الحاكم : الآن ستعرفين(يتجه إلى النافذة)........ يا أهل مصر غدا أتوجه إلى جامع الراشدة لأصلي الظهر، وعند عودتي من الجامع إن وجدت في طريقي مكانا خاليا من القمح والغلة؛ ضربت عنق صاحب المكان.. ولو وجدن في مخزن أو بيت أو دكان قبضة قمح مختفية؛ هدمت الدار على صاحبها غدا ستشاهدين قمح مصر يظهر يملأ الشوارع والطرقات والحارات، غدا ستعرفين أن في مصر قمحا يكفيها أعواما، وسيبكي التجار الأشرار.(١)

المرة الأخرى:

تنتهي الأزمة في نهاية الفصل الأول؛ بظهور القمح في الفضاء الدرامي/ في الحارات والأزقة والشوارع، ليقترن تغير الفضاء الدلالي بتغير الفضاء الدرامي؛ كما يلي:

(موسيقى مع تغيير إضاءة الديكور إلى نهار، وقد خرجت الناس إلى شوارع القاهرة بالقمح، ووضعه أمام البيوت)

(يقف رجل يضع القمح في حلة كبيرة ويعجن القمح بقدمه)

---

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص٤٩ ٥٠.

رجل١ : مفيش شارع من شوارع القاهرة إلا ومليان قمح، ومفيش ولا حالة إلا وقدامها قمح.

الخباز : العيش.. العيش موجود.

....

الحاكم : مدينتي الجميلة القاهرة مكدسة بالقمح.. حمدا لله شكرا لله ...

شهبندر التجار : .... لابد يا تجار أن نقتله أو ندبحه.. لابد من حل(١).

كان انتهاء أزمة القمح مصاحبا لتغير الفضاء الدرامي/ الديكور؛ الذي أسهم في نقل الصراع إلى ذروة أشد ضراوة من تلك الأزمة على يد الشهبندر؛ الذي جزم بضرورة قتل الحاكم في نهاية الأزمة.

خامسا: اكتمال ملامح الشخصية الدرامية؛ بين تعدد الذروات عند باكثير واتحادها عند السيد حافظ :

كان صراع الشخصية الرئيسة -في المسرحيتين- مثاليا؛ بما يعنيه ذلك من تصاعد مستمر من نقطة إلى أخرى، وقد كان التصعيد من الأزمة إلى ذروة التأزم في إطار تلك المثالية عند الكاتبين؛ إذ إنهما لم يكتفيا بالأزمة؛ لما أدركاه من حتمية وجود"نقطة حاسمة معقدة تحتاج إلى تفجير, وفي هذه النقطة -أو الموضع- التي يصل فيها التأزم إلى قمته"(٢)، وقد برع الكاتبان في تصعيد الصراع من الأزمة إلى ذروة التأزم؛ باكتمال ملامح الشخصية

---

(١) المصدر السابق، ص ٦٧.
(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية:إبراهيم حمادة, مرجع سابق, ذروة التأزم: م/٢٧٨, ص١٣٦.

بين النموذج والمثال-عند باكثير والسيد حافظ-، ثم تعدد الذروات عند الأول وانفرادها عند الأخير؛ كما يلي:

١ - تعدد الذروات في مسرحية على أحمد باكثير:

مهدت سيطرة حمزة على تفكير الحاكم بأمر الله في مسرحية باكثير للسيطرة على أفعاله، وعلى إدارة الصراع وتنحية الشخصية الرئيسة جزئيا من قيادة ذلك الصراع، وقد تباينت ذروة باكثير عن ذروة السيد حافظ؛ بطولها عند الأول، لتعدد المناظر وتعدد خيوط الصراع منذ لحظة الدفع -كما أسلفت في تفصيل ذلك-، وجاءت ذروتا التأزم عند باكثير على النحو التالي:

الذروة الأولى في المنظر الرابع: الشخصية المحركة والسيطرة على الفضاء الدرامي/ إدارة الصراع عن قرب.

الذروة الثانية في المنظر الخامس: الشخصية المحركة وإدارة الصراع عن بعد، وتعرية النموذج الدرامي بقناع(ست الملك).

الذروة الأولى في المنظر الرابع :

الشخصية المحركة والسيطرة على الفضاء الدرامي/ إدارة الصراع عن قرب نهاية المنظر الثالث يخضع النموذج الدرامي/الحاكم تماما لإرادة (حمزة الزوزني) و رغباته، وقد شكل هذا الخضوع تشويقا وغموضا دراميين أهّلا الصراع للارتقاء إلى الذروة؛ فلأول مرة يظهر الحاكم مذعنا خاضعا مكسور الإرادة تحت سيطرة حمزة؛ الذي أقنعه بإعلان ألوهيته، وقد مثل ذلك أزمة كبيرة في بنية الصراع وبنية الشخصية الرئيسة على حد سواء، وقد استعان

باكثير في ذلك المنظر بتقنيتين دراميتين -ترتبت ثانيتهما على الأولى- أهلتا المنظر لأن يكون ذروة للصراع:

١–سيطرة الشخصية المحركة على الفضاء الدرامى - لقاعة الذهب:

ارتد الكاتب للفضاء المسرحي الذي تحركت فيه الشخصيات في المنظر الثاني(قاعة الذهب)، وقد سيطرت شخصية حمزة على الفضاء الدرامي بشكل كامل؛ فالقاعة خالية تماما سوى منه وأتباعه (الدرزي وشرطيين)، مما يشير إلى تلك السيطرة وهذه الهيمنة؛ حيث ينادى حمزة بهادي المستجيبين ، وينادى أتباعه بألقاب دينية مقدسة، بينما يسيطر على خيوط الصراع الدرامي كلها؛ بتدبيره للإيقاع بالجميع(ست الملك وداعي الدعاة وعبدالله القرشي).

٢–تشكل الفضاء الدلالى والزمكانى بالسيطرة على الفضاء الدرامى:

يحدث تطور لافت في بنية الشخصية النموذجية؛ حيث يظهر الحاكم إلها في أول المنظر داخل القصر، بينما يسيطر حمزة وأتباعه على مجلس الحكم،ويتخذون أماكن متقدمة فيه:

"أصوات: .. يا أحد، يا محيي، يامميت، يا قائم الزمان!(يدخل الحاكم وخلفه حمزة والدرزي، وخلفهما قاضي القضاة وقائد القواد وسائر وجوه الدولة، فيعتلي الحاكم أريكته، ويجلس حمزة في موضع كاتب الدست، ويجلس

الدرزي قريبا منه..."[1].

ثم تتصاعد تلك السيطرة بتخطيط الشخصية المحركة؛ لإعلان الحاكم إلها في مسجد عمرو بن العاص، ويرسل(حسن الأخرم) ليشاهد ردة فعل الناس على ذلك الإعلان، لكن الأخير يُقتل؛ ليتخذ الزوزني من مقتله ذريعة لتحريض الحاكم ضد قومه/أهل مصر، وهكذا يصل الحدث إلى ذروته بتعزيز قوة الشخصية المحركة، بينما يظهر الحاكم عاجزا في صورة (الإله الصامت!)؛ لا يملك هو سوى الإيماء برأسه؛ في إشارة واضحة على الموافقة والاستلاب؛ بينما يتحدث(حمزة) باسمه:

الحاكم : ويل لهم!

حمزة : لقد غر هؤلاء يا مولانا حلمك، فابطش بهم بطشتك الكبرى؛ حتى لا يضلوا عبادك!، (ينظر إلى المجلس):أين قواد مولانا؟............ ماذا تنتظرون أنتم؟

قائد القواد : ننتظر أمر مولانا وسيدنا.

حمزة : فقد أمركم مولانا بعقاب أهل مصر، فابعثوا رجالكم وقولوا لهم إن مصر مباحة لهم.

قائد القواد : أنمضي يا مولانا؟ (يشير الحاكم برأسه أن نعم)[2].

وقد أبدع باكثير في إظهار الحاكم بأمر الله في صورة الإله العاجز

---

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص ١٠٣.
(٢) المصدر السابق، ص ١٠٨، ١٠٩.

الصامت!في ذروة الصراع؛ على الرغم من سعيه المستمر للوصول للكمال؛ ليستبطن القارئ المغزى الدرامي؛ ألا وهو أن العامل الإنساني ليس سبب الضعف؛ وإنما سبب الضعف هو أن تكون عبدا للرغبة، مفتونا بتحقيق نزعة ذاتية فردية مجنونة،وهذا ما فعله الحاكم بأمر الله.

الذروة الثانية : في المنظر الخامس / الشخصية المحركة وإدارة الصراع عن بعد ،وتعرية النموذج الدرامى بقناع(ست الملك) :

مثل المنظر الخامس ذروة أخرى في المسرحية الطويلة عند باكثير، وقد استرجع الكاتب فيه الفضاء الدرامي للمنظر الأول(في القصر الشرقي والمخدع/ رمز القتل والباطنية والخداع)، بينما ازداد عجز الحاكم، وازدادت سيطرة حمزة على فضاء الصراع الدرامي؛ حين أشعل فتنة عرقية بين الجنود الأتراك والمغاربة من جهة، والجنود العبيد من ناحية أخرى، وقد علم علم اليقين قيمة الاختلاف في تمزيق الجيش:

الدرزي : (يتلفت يمينا وشمالا كالخائف)أخشى يا حمزة أن ينتصر الأتراك والمغاربة على العبيد، ألا تفكر في التوفيق بينهم؟

حمزة : (يتلفت مثله) ليس ذلك من مصلحتنا يا درزي؛ فخير لنا أن تتقاتل هذه الطوائف من الجنود، حتى يفنى بعضها بعضا، فيخلو لنا ولأتباعنا حينئذ الجو.

....

الدرزي : ولكن الجنود السود لا يمكن أن يثبتوا طويلا للأتراك والمغاربة؛

لكثرة هؤلاء، وستعظم قوة هؤلاء حين يقضون على العبيد.

حمزة : (يتلفت) حينئذ نغري أحد الفريقين بالآخر، فما أسهل ذلك علينا، لا سيما وقد اندست بينهم طائفة من رجالنا...[١].

اكتملت سيطرة حمزة على خيوط الصراع بإرادة التخلص من كافة القوى(ست الملك وداعي الدعاة وعبد الله القرشي) في ضربة واحدة؛ فيما يسمى بـ(رقعة الوشاية)، ليتوقف دوره على إشعال الصراع- بين ست الملك والحاكم- ومراقبته من بعيد، وقد أشعلت تلك الوشاية صراعا متقدا؛ يمثل ذروة حقيقية للمسرحية كلها، وكان لنموذج الحاكم دوره في تلك الذروة؛ سواء أنخدع الحاكم بتلك الوشاية، أم اتخذها ذريعة لإقصاء ست الملك، فقد مكنته تلك الرقعة من اتهامها في عرضها وإقصائها عن سدة الحكم، وقد اكتمل في ذلك المشهد قناع(ست الملك) الذي اختبأ باكثير خلفه؛ ليواجه- عن طريق شخصية ست الملك- ذلك الحاكم/ النموذج الدرامي بأفعاله المشينة(ادعائه الألوهية، والتخطيط لخلع المنصور من ولاية العهد لصالح عبد الرحيم بن إلياس)، ويدور بينهما ذلك الحوار، أو بالأحرى ذلك السباب في حضرة ابن الدواس والقادة/ جنود العزيز الموالين لها:

(تدخل ست الملك من باب الحريم وهي منتقبة لا يرى منها إلا عيناها، ومعها وصيفتان لها)

---

(١) سر الحاكم: مصدر سابق، ص ١١١، ١١٢.

....

الحاكم : (للقواد): انصرفوا أنتم! اخشيت على الإسلام يا ابنة النصرانية، فنصّبت نفسك لحمايته والذب عنه؟

ست الملك : كلا، من ست الملك حتى تحمي الإسلام، إن للإسلام ربا يحميه، ولكنني أخشى على ملك بناه آبائي بأرواحهم وأحلامهم؛ أن تهدمه بخرقك وحماقتك!

....

(يقرع الباب فيدخل نسيم، ويسلم الحاكم رسالة مختومة وينصرف)

(يفض الحاكم الرسالة ويقرؤها مليا)

....

الحاكم : للقواد .... هبوا أنها خانت وصية العزيز، سعت لتجعل ملكه لشخص أجنبي هويته ولوثت شرف أبيها معه...

ست الملك : ماذا تقول؟

الحاكم : .. أخشيت أن أفضح سرك، والله لأعلننه في الناس(للقواد)، هبوا أنها أرادت أن تخلعني لتجعل ملك العزيز لعشيقها، أفتبقى لها عليكم الطاعة والحماية؟

القواد : معاذ الله أن يكون ذلك من مولاتنا المبرأة الطاهرة.

....

ست الملك : خذ جوابك مني لئن صدر مني-معاذ الله- ما تقول، فلا يبرئهم

من طاعتي وحمايتي فحسب، بل عليهم أن يقطعوا عنقي ثم يرموني إلى السباع الجائعة لتأكلني!

....

الحاكم : اقرأها يا ابن الدواس على مولاتك الطاهرة المبرأة!

....

ابن الدواس : (يقرأ بصوت مرتجف)

رسالة إلى أمير المؤمنين الحاكم بأمر الله من مخلص لملك العزيز بالله، تريد الأميرة ست الملك أن تكره أخاها على إعلان توبته للناس؛ ليشهدهم بذلك على كفره فتخلعه، وتولي الخلافة لعشيقها عبد الله بن محمد القرشي، الذي كان يتردد على قصرها منذ زمن طويل وكان داعي الدعاة(حتكين) يقوم بالوساطة بينهما...[1].

تنتهي ذروة الصراع بإنكار ست الملك لما جاء في الرسالة، وتستشهد بوصيفتيها؛ اللتين شهدتا ببراءتها وتقواها، لكن الحاكم يصر على ذلك، ويواجهها بأبيات دسها(التميمي) على لسان(القرشي) ليقولها لها في قصرها، بينما تنكر ست الملك ذلك ليتعالى السباب بينهما منهيا منظر الذروة كله:

الحاكم : بل أعجبك حسنك وشغفك حبا، فتواطأت معه على انتزاع الملك

---

(١) سر الحاكم: مصدر سابق، ص ١٢٠ ١٢٣.

مني.

ست الملك : (صائحة) كذبت!

الحاكم : فأين هو الأن؟

ست الملك : لا أدري ين هو..

الحاكم : بل هربيه يا ملعونة أو أخفيه..

ست الملك : كذبت! كذبت!

....

الحاكم : أليس ابن عمنا عبد الرحيم بن إلياس أولى بالأمر من عشيقك الدعي المنتحل؟

ست الملك : قطع الله لسانك! لا تقل عشيقة يا دجال الأمة!

الحاكم : بل هو عشيقك يا فاجرة!

ست الملك : كذبت يا دجال، أنا ابنة العزيز!

الحاكم : .. أنت ابنة النصرانية، لوثت شرف العزيز، ووصمته بالعار.

ست الملك: أين أنتم ياجنود أبي وأين يمينكم للعزيز يوم لقي الله؟

.... حسبي الله أنا بريئة! أنا مظلومة! (تبكي)....

أما آن لك يا منصور أن ترعوي عن غيك ودعواك الألوهية، وحملك للناس على عبادتك؟ ألست ابن العزيز أبي؟ ألم تلدك أم منصور كما تلد الأمهات أولادهن؟

الحاكم : (مغضبًا) اسكتي يا ابنة النصرانية؟ ما أنت وذاك؟

ست الملك : أن تعيرني بأمي فقلد كانت مؤمنة بالله الذي كفرت به ،لقد لقي الناس منك الويل والثبور وعظائم الأمور، فاحتملوها منك حتى جاءك هذا الملحد حمزة الزوزني وأتباعه الملاحدة فملأوك غرورا، ونصّبوك إلها......

الحاكم : ....فماذا تريدين مني؟

ست الملك : أن تتوب عن هذه السيئة العظمى، وتعلن للناس توبتك، وترمي لهم برؤوس حمزة وأصحابه.

الحاكم : ألم أنهك مرارا عن التعرض لشئوني؟..... اذهبي الآن إلى قصرك، لأبعثن إليك القوابل لاستبرائك(١).

يكتمل بذلك الحوار مراد باكثير من قناع (ست الملك)؛ والتي تخفي الكاتب خلفها؛ تعرية لأفعال ذلك النموذج الدرامي الواقعي؛ حين يظهر الشخصية على حقيقته في ذروة تأزم الأحداث؛ فهو المتأله الحاقد الكاذب التابع لحمزة وأعوانه.

أ- تأوج المثال الدرامي في الذروة الواحدة عند السيد حافظ: / تبرير الأفعال السلبية للحاكم بالتطهير والاحتمال الدراميتين:

كانت ذروة التأزم في مسرحية(حلاوة زمان..) نتيجة طبيعية لتنامي بنية الشخصية من جهة، وتنامي الصراع الصاعد –في اتجاه واحد- من جهة

---

(١) سر الحاكم: مصدر سابق، ص ١٢٧ ١٣٠.

أخرى، أضف إلى ذلك سكونية الحدث في نهاية مقطع الذروة؛ بمقتل الشخصية المحرّكة/ عزيزة، ثم سيطرة الظلام النادر على مجرى الحدث - في حوار سنية والحاكم-، ناهيك عن سيطرة البطل على مجرى الأحداث بشكل تام، من أجل ذلك كله دفع الكاتب بفضاء مسرحي جديد تعود فيه تقنية الضوء، وتعود الاتهامات للشخصية المثالية بطريقة درامية/ غير مباشرة، ويشير ذلك كله في جملته إلى وعي السيد حافظ بطبيعة الصراع الدرامي المثالي؛ فالكاتب المسرحي الواعي لا ينبغي له أن يسقط الحدث الدرامي في سكونية الظلام بشكل تام، ولا أن يضع الشخصية في موضع انتصار تام ولا هزيمة صارخة؛ فالدراما تموّج بين المأساة والملهاة، والاحتفال والبكاء، والانتشاء والصراخ؛ إذ إنها حالة بينية حركية متنقلة على الدوام .

وكالعادة يفصل السيد حافظ بين كل ركن من أركان الحدث بفضاء زمكاني ممتد؛ يتشكل عادة بتغير الفضاء الدرامي، ويكون كل ذلك علامة على تغير ملامح الشخصية؛ فسيولوجيا ونفسيا، وإسهاما في زيادة حركيتها ومثاليتها، ثم ليكون دافعا لتنامي الصراع إلى ذروة التأزم، التي عكست تناميا لمثالية الشخصية الدرامية؛ من خلال علاقتها بالشخصيات الرئيسة، ثم الإغراق في تلك المثالية؛ بتبرير أفعالها السلبية –الواردة في التاريخ- بطريقة درامية غير مباشرة/على لسان الشخصية النائبة عن الحاكم(ست الملك)، وأخرى مباشرة/ على لسان الحاكم نفسه؛ كما يلي:

أولا : تبرير قتل النساء في تاريخ الحاكم بطريقة مباشرة / على لسان الحاكم بأمر الله:

اعترف الحاكم بأمر الله لـ (سنية) بقتل أختها (عزيزة)، ثم اتحد الكاتب بالشخصية؛ ليبرر حادثة قتل عشرين ألف امرأة على يد الحاكم بأمر الله، وقد ابتعد عن التقرير المباشر، وألصق التهم بالقتلى!، ثم تجاهل حادثة القتل مستعينا بحدث آخر - نشر موائد الرحمن في نواحي القاهرة/ معشوقته - يمثل فضاء مسرحيا دائريا يصاحبه فضاء زمكاني ممتد؛ لتتأكد مثالية الشخصية التي بناها بعناية فائقة :

سنية : أختي عزيزة ماتت ازاي؟

الحاكم : أنا قتلتها............. أيوة قتلتها مع عشرين ألف جارية ومغنية وبغية، إنها كانت فتنة بجمالها وصوتها، إنها فتنتني وأنا أمير المؤمنين، فما بالك بالبسطاء من الناس، والناس يقتلهم الحنين للجمال والروح.

سنية : تبكي وتصعد إلى منزل أختها) آه يا مولاي.

الحاكم : يا قسام.. شهر رمضان يأتي بعد أياك، أريدك أن تضع مأكولات الشام على موائد الرحمن(١).

زاوج بالسيد حافظ بين الفعل المشين/ القتل والفعل الخيّر؛ ليمحو الأول بالأخير، وليؤكد بطريقة درامية/ غير مباشرة سوء المقتول وأحقية القاتل/

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٩٢.

الحاكم في فعله!، كي لا تتزحزح تلك الصورة المثالية - في فضاء النص المسرحي- باتهامات التاريخ للحاكم.

ثانيا: تبرير أفعال الشخصية المثالية بطريقة درامية غير مباشرة - عبر التطهير والاحتمال الدراميين- على لسان الشخصية النائبة/ ست الملك:

أسهم تغير الفضاء الدرامي مرة أخرى في الذروة -إلى قصر ست الملك بعد فضاء السوق-، في امتداد الزمان بتغير المكان من جهة، ثم تزيين وجه الشخصية المثالية والشخصية المساندة لها(ست الملك) بالتطهير والاحتمال من جهة أخرى؛ في المقطع التالي:

(تدق الطبول والاحتفالات.. ظهر شهر رمضان وموائد الرحمن، ويتغير الديكور إلى قصر ست الملك.............)

ابن دواس : المغرب كله يشتاق لرؤيتك يا ست الكل.

ست الملك : وأنا أشتاق إليهم.

ابن دواس : وأنا!

ست الملك : أنت ماذا؟

ابن دواس : أشتاق.

ابن دواس : أنت تلعب بالنار.

ابن دواس : أنت سيدة العرش.

ست الملك : أنا أميرة فقط، ولا أحلم بالرياسة أو الزعامة السياسية، ثم

إني لست جميلة ولا ساحرة كالنساء. ...... يا ابن دواس العرش يؤرق ويشهر ويعذب.

ابن دواس : ويقتل كما يفعل الحاكم.

ست الملك : أنت تكره الحاكم.. لماذا كل تلك الكراهية؟

ابن دواس : ربع قرن يحكم مصر، وشاهدت فيها كثير من ألوان الطغيان والسفك والتناقض والعنف والمراسم الشاذة المتناقضة، يحظر التبرج على النساء ثم يحجر عليهن، ثم يعود فيعفو عنهن..، ويأمر بقتل الكلاب والفئران، يمعن في القتل والسفك ويقتل وزراءه وكتابه واحدا بعد الآخر، ويهيم في التقشف والزهد ويرصد النجوم وتهب على مصر ريح من الروعة والإرهاب والتوجس.. الشعب يعيش في رعب.

ست الملك : أفرغت الصديد من روحك يا ابن دواس؟

ابن دواس : التجار والأعيان في قلوبهم نار.

ست الملك : في قلوبهم مرض.

ابن دواس : إنه غاشم.

....

ست الملك : ماذا تقصد؟

ابن دواس : لقد تجاوز الحاكم كل الخطوط الحمراء.

ست الملك : مؤامرة!

الحارس : مولاي الحاكم بأمر الله.

الحاكم : (يصرخ) ست الملك.. لا تتدخلي فيما لا يعنيك.. لك أمور القصر والطعام والحريم.. اخرجي من شئون السياسة إلى شئون المطبخ؛ فأنت في زمن الحاكم بأمر الله[1].

كان التطهير والاحتمال الدراميين فاعلين في تصعيد الصراع في الذروة السابقة؛ بتكشف خيوط المؤامرة، ثم تبرئة الشخصية ووضعها في قالب مثالي رمزي لاغبار عليه؛ عن طريق:

١- تطهير الشخصية النائبة عن الحاكم بأمر الله(ست الملك):

نفي الكاتب الاتهام التاريخي –الذي تكرر عند باكثير- لعلاقة شخصية ست الملك بالصراع السياسي؛ من خلال إثارة عاطفة الشفقة على أخيها، ثم إخراجها من المشهد كله بطريقة تدعم مثالية الشخصية الرئيسة، ولا تسيئ لها في الوقت نفسه، وقد تباينت ذروة السيد حافظ في ذلك عنها عند باكثير؛ حيث ألصق الأخير العار والشك بالشخصية ذاتها، وأخرجها من القصرلتنتظر إثبات شرفها على يد القوابل!

٢ – الإيحاء باحتمالية كذب الحقائق التاريخية؛ من خلال إيرادها على لسان

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٩٢ ٩٥.

الشخصية الشريرة[1] / ابن دواس:

أبدع الكاتب في توظيف التطهير الدرامي لإكمال ملامح الشخصية المثالية، ولو كان ذلك التطهير عن طريق تبرير أفعال القتل وسفك الدماء!، وقد حدث ذلك التطهير الملغز بإيراد الحقائق -التي جاءت في كتب التاريخ وفي مسرحية باكثيرمعا- على لسان شخصية شريرة تكره الحاكم، وهي شخصية(ابن دواس)، ليطهر الشخصية الدرامية من أدناسها بطريقة غير مباشرة؛ عن طريق إثارة مشاعر الشفقة تجاهها، ثم ليجزم المتلقي في اللاوعي والوعي - معا - باحتمالية براءة الحاكم، وظنية الأحكام التي أطلقها المؤرخون عليه.

وإذا كانت مشاكلة الواقع بالشخصية عند باكثير تعتمد على التزام درجة من المعقولية في تصوير الواقع التاريخي الذي مرت به الشخصية؛ فإن الشخصية المسرحية عند السيد حافظ هي شخصية درامية رمزية؛ لأن "الوقائع والشخصيات المسرحية ينبغى أن تكون محتملة أو ممكنة الوقوع قياسا نسبيا إلى الواقع المعاش، وليس معنى هذا نقل صور الحياة نقلا حرفيا"[2]، وإنما تجسد ملامح الشخصية هنا مثالية تخييلية درامية؛ فالدراما ليست مجرد مرآة عاكسة للواقع عند السيد حافظ؛ بقدر ما هي مرآة

---

(١) الشخصية الشريرة هي"الشخصية الدرامية التي تمارس ما ضد المصطلح الخلقى للمشاهدين، وعادة ما تكون تلك الممارسة موجهة في المسرحية ضد البطل الذي تتعاطف معه الجماهير" معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة، مرجع سابق: م/٣١٥، ص١٥٧.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة, مرجع سابق، ص ٢٤٣، ٢٤٤.

خالقة له؛ بما تحمله من غموض واحتمال.

٣- تفكيك الوقائع والارتداد للتبرير المباشر/ على لسان الحاكم نفسه مرة أخرى:

دفع الكاتب بالشخصية الرئيسة لتشارك في حوار ابن دواس وست الملك؛ تنزيها للأخيرة عن الصراع السياسي الدموي بطريقة لا يشعر معها القارئ بأن إبعادها كان إقصاء سياسيا مباشرا- وإنما هي الغيرة من الأخ على أخته-، وتبريرا للاتهامات التاريخية للحاكم على لسانه هو، دون الاستعانة بشخصية وسيطة/ نائبة/ ست الملك، وإكمالا لصراعه في مواجهة الشخصية الشريرة/ ابن دواس:

ست الملك : مؤامرة!

الحارس : مولاي الحاكم بأمر الله.

الظاهر : أبي .. أبي!

الحاكم : خذ هذا سيفي يا ابن دواس واقتلني به.. اقتلني به.

.... اقتلني يا ابن دواس إذا رأيت في ذلك مصلحة المسلمين.. هذا ابني الظاهر اقتله واقتلني وتولى الحكم.. كرسي العرش أنا لم أجلس عليه يوما على كرسي العرش وأنت تعلم هذا، أنا لا أركب الخيول المسرجة، ولكني أركب الحمير.. لا ألبس الملابس الحريرية بالديباج، ولكنني ألبس ملابسي البسيطة.. لا ألبس العمامة المطرزة بالجواهر وأضع على رأسي

منشفة.. لا أسير في الشارع والحارات بين الجنود والحراس والمواكب والزينات.. لماذا تتآمر عليّ؟

ست الملك : إن ابن دواس...

الحاكم : (يصرخ) ست الملك.. لا تتدخلي فيما لا يعنيك.. لك أمور القصر والطعام والحريم.. اخرجي من شئون السياسة إلى شئون المطبخ؛ فأنت في زمن الحاكم بأمر الله.

....

ابن دواس : ثمانية عشر ألفا قتلوا في عهدك في عشرين عاما من حكمك، قتلت ثمانية عشر ألف مسئول، وقتلت عشرين ألفا من العامة.

الحاكم : قتلت؟!

ابن دواس : نعم قتلت.

الحاكم : تقصد أن تقول عدلت.. ولا تقول قتلت.

ابن دواس : كيف أقول عدلت بدلا من قتلت.

الحاكم : يا ضرير القلب لقد صرفت لكل قاض خمسة آلاف دينار في الشهر وعشرين حصانا في العام، وسرق القضاة أموال العامة والأيتام، وغاب العدل هل أسامحهم..؟

ابن دواس : قتلت ألفا من القضاة.

الحاكم : عدلت في ألف من القضاة.

ابن دواس : والتجار الذين قتلت منهم ألفين.

الحاكم : عندما يغش التجار ويخبئون القمح، ويتحكمون في أقدار الناس، ويضاجعون الأوطان/ وتبيت أرض النيل الفلاحين جوعى.. أتريدني أن أقبل أياديهم. .كلا عدلت بينهم.

ابن دواس : ورجال القصر من قبائل كتامة ألم تقتلهم؟

الحاكم : عدلت بينهم سرقوا أموال الناس.. هل تصدق أن لدى كل واحد منهم اكثر من عشرة ملايين دينار ذهبي.. ويقف شعبي يتسول ...[١]

برر الحاكم قتل عشرات الآلاف على يد الحاكم بأمر الله في التاريخ بطريقة درامية؛ قلبت القاتل –في مساندة الشعب- إلى ضحية!، ويشير ذلك إلى براعة درامية وتجريب مسرحي اعتدنا عليه في مسرحيات السيد حافظ.

وقد حرص السيد حافظ على عدم استقرار الخيط الدرامي في ناحية واحدة؛ سواء أكانت تلك الناحية تمثل انهزام الشخصية المثال أم انتصارها، لذلك انتقل مرة أخرى إلى إثارة الشفقة على الحاكم، تجاه أحكام التاريخ والشخصية الشريرة معا – بعد تبرير أفعاله بشتى الطرق وانتصاره المبدئي في الشاهدين السابقين-، وقد برع الكاتب في إظهار إنسانية الشخصية المثالية وواقعيتها؛ بإظهار خوفها من الشخصية الشريرة والتاريخ معا، مستعينا على ذلك بتقنية الاستشراف الزمني للمستقبل؛ كي يضعنا أمام حيرة

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٩٥ ٩٦.

دراmية تاريخية في نهاية الذروة:

ابن دواس :.. هل تظن بعد ما كان هذا القتل أن التاريخ سيكتب عنك العادل الحاكم بأمر الله؟

الحاكم : لم أفكر في كتابة التاريخ من قبل.. ماذاتظن التاريخ سيكتب؟

ابن دواس : سيكتب مالم تتوقعه، اللأمير الذي منع العامة من أكل الملوخية والقرع والعنب.

الحاكم : لماذا منعت هذا الأكل؟

ابن دواس : لن يكتبوا هذا لكي تكون نكتة أو طرفة، سيكتب التاريخ الأمير الذي منع شرب الخمر والتبول والتبرز في الشوارع والنيل.

الحاكم : لماذا؟

ابن دواس : .... التاريخ لا يكتبه إلا الكتاب.. والكتاب يشتري كتبهم التجار، التجار قتلوا وعذبوا وأهينوا وسوف ينتقمون منك؛ بأن يجعلوا الكتاب يشهرون بك وبأفكارك.

الحاكم : أخرج الآن .. ولا تذهب إلى أي مكان خارج القاهرة، إلا بإذني.

ابن دواس : أمرك يا سيدي(يخرج)[١].

بتلك المساومة بين ابن دواس والحاكم يستبطن القارئ احتمالية تزوير التاريخ، وبالتالي تغليب مثالية الشخصية؛ وبراءتها مما توجهه لها وقائع

---

(١) المصدر السابق: ص ٩٦ ٩٧.

التاريخ الحقيقي، ولم يقف الكاتب عند ذلك الحد؛ بل استبطن اتهاما للتاريخ؛ بكونه مزورا برجماتيا وليد المنفعة والكذب، واللعب بمصائر الناس حتى لو كانوا ملوكا وحكاما.

سادسا: الانكشاف/ التنوير بين التطهير والاحتمال الدراميين؛ عند باكثير والسيد حافظ:

كان إقصاء ست الملك واكتمال مكيدة حمزة الزوزني إشارتين لاكتمال ملامح النموذج الدرامي واكتمال ذروة التأزم في مسرحية (سر الحاكم أو لغز التاريخ)، مما مهد للحظة التنوير أو الانكشاف عند باكثير، كذلك كان اكتمال مؤامرة ابن دواس، وتهديده للحاكم بالتلاعب المستقبلي بالتاريخ؛ إشارة لمثالية الشخصية، وتمهيدا لتصعيد الصراع إلى لحظة الانكشاف عند السيد حافظ، فقد آن للشخصية المتصارعة في المسرحيتين- بعد توتر وتموج وتسلسل للصور المقيتة في حياتها- أن تصل إلى لحظة الانكشاف التي تستنير فيها؛ لتتحرك "من الجهل إلى المعرفة, وتعنى بذلك عنده تعرف شخصين على بعضهما بعد طول انفصال, أو اكتشاف مجهول"[(١)],وهو ما يسمى بالتنوير الدرامي أو التعرف.

١- التنوير أو الانكشاف عند باكثير بين التطهير والتوجيه الدراميين:

انتقل النموذج الدرامي المشاكل للواقع في مسرحية باكثير من الجهل إلى

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة، مرجع سابق, التعرف الانكشاف: م/١١٣, ص٧٥.

المعرفة عبر عدة انكشافات، يمكن تلخيصها فيما يلي:

أ – اكتشاف خطة الشخصية الشريرة(حمزة الزوزني) وإغلاق المكان:

لم يذكر باكثير كيف اكتشف الحاكم مؤامرة تدميره وتدمير الدولة والدين على يد حمزة الزوزني، ليكون إغلاق المكان في وجه الشخصية الشريرة، دون تمهيد مسبق؛ علامة على وجود فضاء دلالي؛ بوجود فراغات في جسد النص المسرحي، تعمد الكاتب تركها؛ كي يملأها القارئ الضمني كما يشاء، فبعد انصراف ست الملك واتهامها في شرفها وتهديدها بإرسال القوابل لاستبرائها؛ بكى الحاكم فجأة، وهمّ حمزة وتابعه/ الدرزي بالانصراف؛ لكنهما وجدا باب القاعة مغلقا- ليكون إغلاق الفضاء المكاني علامة على إثراء الفضاء الدلالي، ببدء التنوير وانتهاء سيطرة الشخصية المحركة-، مما استدعى شك حمزة في نية الحاكم، لذلك أعد خطتين استباقيتين للنجاة؛ إحداهما تقتضي خروج الدرزي بعد إغراء الحاكم -كذبا- بالنيل من القرشي، والأخرى تكشف عن نية هروبه من الشباك؛ إذا ما حاول الحاكم النيل منه:

الحاكم : بل تبقى معي الآن يا هادي المستجيبين...

حمزة : أنا في طاعتك يا مولانا حاكم الزمان

الحاكم : (في غضب)لا تذكر قائم الزمان ولا قاعد الزمان!

حمزة :... لقد عصاك عبادك المخذولون فاستوجبوا غضبك.

الحاكم : لم يستوجب غضبي غيرك!

حمزة : (يرتجف)أنا عبدك يا مولاي ورسولك.. لئن كذبوني يا مولاي

فقد كذبت رسل من قبلي جاءوا بالبينات..

الحاكم : اسكت، لفيك الحجر! لا تتمثل بآيات القرآن؛ فتلوثها بلسانك!

حمزة : (يخرج خنجره)أساخط أنت يا مولاي.. أنا عبدك وحياتي بيدك، هذا الخنجر يا مولاي فاقتلني به إنشئت..

الحاكم : (يقلب الخنجر في يده وينظر إلى حمزة نظرات مخيفة ..... يضحك ضحكة غريبة) قل لي يا هادي المستجيبين .. أما يقتل الإله رسوله؟

حمزة : (يبهت) بلى يا مولاي.. ولكن بعد أن يبلغ رسالة ربه..

....

الحاكم : إن في مجمع الملاحدة بفارس لمئات أمثالك، ممن يريدون القضاء على هذا الدين الحنيف فسيأتيني غيرك..ادن مني(يهز الخنجر ليطعنه).

حمزة : (يسرع فيمسك بيديه معصم الحاكم والرعب في عينيه)لا..لا..

الحاكم : قابضا على الخنجر كما هو محملقا بعينيه الهائلتين)هذا أنت! .. أيقتل الإله رسوله يا حمزة أم يقتل الرسول إلهه؟

حمزة : (لا يطيق نظرات عينيه، فيرسل معصم الحاكم، ويرتد إلى الوراء شاخص العينين من الخوف)

الحاكم : (يقهقه قهقهة مخيفة)خذ خنجرك يا حمزة...... اجلس يا

حمزة...[1]

كان التنوير السابق مؤثرا؛ لتوظيف التطهير الدرامي فيه من ناحيتين: الأولى: تكشُّف خيوط خطة حمزة للحاكم والأخرى والأهم: تتمثل في التوجيه الدرامي؛ نحو نقض أسس النموذج الدرامي المستنكر- تاريخيا وعند باكثير- لبنة بعد لبنة، في حوار ممتد بين الحاكم وحمزة؛ ليواجه الحاكم الشخصية الشريرة بعدة انكشافات، تشير في مجملها إلى انتقال الشخصية النموذج من الجهل إلى المعرفة؛ حين واجهه بالتالي:

- أراد الحاكم التخلص من الضعف ولم يرد ادعاء الألوهية.
- إغراء حمزة للحاكم بالكتاب القديم، الذي مزقه الأخير بعد انكشاف الحقائق.
- انكشاف حيلة حمزة ونصيحته للحاكم بضرورة الغيبة؛ متعللا بتهدئة الناس/ غير المؤهلين لاستيعاب ألوهية الحاكم؛ بينما كشف البطل عن حقيقة لتلك الخطة؛ التي تهدف لتدمير مستقبله، كما دمر الزوزني حاضره وماضيه.

ب- التطهير والتوجيه الدراميين عند باكثير؛ عبر المزاوجة الوحيدة بين (المناجاة+ المونولوج):

انتهي المنظر الخامس بقفز حمزة من الشباك، وانتهاء دوره في المسرحية،

---

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص ١٣٣ ١٣٦.

ليظهر الدرزي مكبلا ممزق الثياب في بداية المنظر السادس، ويعترف تفصيليا بخطة حمزة بشكل كامل، وهنا يبدأ باكثير في استعمال التطهير الدرامي لتنقية النموذج الدرامي من أدناس أفعاله، بطريقة درامية تؤثر التلميح على التقريرية والمباشرة؛ عبر إثارة"عاطفتي الخوف والشفقة، مما يؤدي إلى التطهير من هذين الانفعالين.. ومن ثمّ يحدث التطهير الذي يجعل الشخص أكثر صحية، وأقوى من الناحية الانفعالية"(١)، وقد حدث ذلك التطهير من خلال المزاوجة بين المناجاة والمونولوج، التي حملت التطهير والتوجيه الدراميين/ غير المباشرين؛ عبر حديث الحاكم مع نفسه في غيبة الآخر(المناجاة) ، ثم حديثه مع نفسه مع تخيل وجود الآخر؛ كما يلي:

(يستر وجهه بيديه في ألم وحسرة) ويل لي؛ لقد خدعني حمزة حقا! خدعني هذا الملحد الفاسق (يمضي في حديث نفسه فيتجرد من نفسه شخص ثان يحاوره)

الشخص : أجل أضلك الشيطان عن السبيل بعد إذ هداك الله.

الحاكم : ما أجهلني إذ دعوت الناس إلى عبادتي.

الشخص : فكفرت بالله ال الذي أحببته واشتقت إلى التشبه والتخلق بصفاته.

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة، مرجع سابق، التطهير: م/١٠٨، ص٧٢.

الحاكم : ما أردت الكفر به وإنما أردت أن أتسامى عن ضعف البشر.. تجردت عن ثير من ضرورات البشر.

الشخص : أتجردت عن الخوف؟

الحاكم : اقتلعته من قلبي فما أخشى شيئا.

الشخص : ولكنه عاد إليك؛ إذ هددك جنودك فنزلت على أمرهم.

الحاكم : صدقت..

الشخص : لأنك لم تتخلص من الغرور

الحاكم : بل تخلصت منه؛ فما أكترث لأبهة الخلافة..

الشخص : لو كان ما تقول صحيحا لما غرك هؤلاء الملاحدة فنصبت نفسك إلها. ..

الحاكم : خدعني حمزة بكتابه فصدقته..

الشخص : فكيف تدعي علم الغيب، وأنت لا تعلم ما بين يديك هذه أختك اتهمتها بالفاحشة وهي بريئة.

الحاكم : جازت علي حيلة حمزة لعنه الله!

....

الشخص : النجوم.

الحاكم : رجم بالظنون!

الشخص : والجواسيس والعيون.

الحاكم : قد يكذبون وما أكثر ما يجهلون، كيف السبيل إلى معرفة الغيب؟

الشخص : ما أجهلك؛ تريد معرفة الغيب وأنت محصور في هذا الجسد.

الحاكم : نعم؛ هذا الجسد اللعين هو الذي يقف دائما في سبيلي يلزمني الطعام والشراب.

الشخص : فكيف ادعيت أن الله حل فيه؟

الحاكم : ما أعظمها حماقة، جسد لا أرضاه لنفسي، كيف يحل الله فيه، تعال عن ذلك علوا كبيرا(يرفع يديه وبصره إلى السماء)رب اغفر لي وجهلي وحمقي، رب خلصني من هذا الجسد اللعين... يفتح الخزانة ويخرج سكينا فيقلبه في كفه وينظر إليه)

الشخص : ماذا تريد أن تصنع؟

الحاكم : لا أدري!

الشخص : أتدعو الله مؤمنا به وتقتل نفسك؟ ... انتظر حتى يأتيك الموت

الحاكم : .... لا أستطيع! لا أريد أن أعيش كما تعيش الأنعام(١).

لأول مرة يزاوج باكثير بين استعمال المناجاة ثم المونولوج ثم يرتد إلى المناجاة مرة أخرى؛ في حوار داخلي يدعم التنوير، ولم يكن ذلك مجرد تنويع درامي؛ فالمناجاة تمثل الندم بعد اعتراف الشخصية بأخطائها وارتدادها للحق بعد الضلال، بينما يمثل المونولوج -حينما تجرد شخص من ذات الحاكم وخاطبه- تعرية لأفعالها ونقض ما فعلته من بداية المسرحية

---

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص١٤٣-١٤٠.

لنهايتها، لتسهم تلك المزاوجة الحوارية في إحداث"مستوى متقدم من الوعى، وتبصُّر لا يتعرض للنسيان داخل طبيعة الوجود، وتجديد للقوى الكامنة في الفرد لمواجهة العالم"[1]، ويمكنني القول إن قيمة الدراما عند باكثير تكمن في توجيه القارئ نحو المثالية عبر النقض المتدرج لأفعال النموذج الدرامي بطريقة غير مباشرة، ويزيد الكاتب في تطهير الشخصية من أدناسها بإثارة مشاعر الشفقة تجاهها؛ خاصة بعد تخليها عن مواقفها السلبية:

- تجاه الماضي: استرجاع أيام الصبا وتمني العودة إليها؛ استنكارا لما فعله في أيام الشباب.
- تجاه الأخت: عفوه عن ست الملك.
- تجاه الزوجة والأم: مخاطبتهما بلغة حانية على عكس ما بدأت به المسرحية.

٢ - الانكشاف عند السيد حافظ:

زاوج السيد الحافظ بين استشرافين زمنيين/ مستقبليين في انكشافه؛ أحدهما سلبي يقلق الشخصية مجرد التفكير في انتظاره، والآخر إيجابي/ محبب إلى نفسها أن تترقبه، وقد كانت تلك المزاوجة إشارة لتقنية الاحتمال الدرامي من ناحية، وإشارة أخرى إلى إرادة الكاتب زعزعة الفكرة السلبية/

(١) تشريح الدراما: مارتن إسلن, مرجع سابق، ص٣٢.

التاريخية عن الحاكم بأمر الله بطريقة درامية/ غير مباشرة، وقد جاء هذان الاستشرافان للمستقبل كما يلي:

أولا: استشراف المستقبل التاريخى المظلم للحاكم بأمر الله؛ بالمزاوجة الحوارية الداخلية بين (المونولوج+ المناجاة):

على عكس ما فعله باكثير- من الابتداء بالمناجاة، والانتهاء بالمونولوج- في التنوير المسرحي؛ زاوج السيد حافظ بين نوعين من الحوار الداخلي في تنويره؛ مبتدئا بالمونولوج –عبر حديث الشخصية إلى نفسها مع تخيل شخصيات تضمر لها العداء ثم محاورتها- ، ومختتما ذلك بالمناجاة؛ - في صرخته مستنجدا بالتاريخ والناس والقارئ-؛ ليأتي التنوير على هذا النحو:

(ظلام على المسرح بقعة ضوء على الحاكم بأمر الله، يخرج دخان كثيف كأنه حلم)

ماذا سيكتب التاريخ عني.. ماذا سيكتب المؤرخون؟ تكلموا..؟

شهبندر التجار : تكلم يا مقريزي ..

المقريزي : الحاكم بأمر الله فاسد العقيدة فاسد الضمير.

الحاكم : إني وضعت قانون العدل بين الظالم والمظلوم... أين ضميرك يا مقريزي...؟

....

المقريزي : الحاكم بأمر الله فاسد العقيدة، فاسد الضمير.

الحاكم : إني وضعت قانون العدل بين الظالم والمظلوم، وقتلت من

القضاة أكثر من ألفين؛ لأنهم أفسدوا ضميرالأمة.. أين ضميرك يا مقريزي، وأنت أعلم كيف عالجت المجاعة والوباء؟

شهبندر التجار : تكلم يا شيخ شمس الدين الذهبي.

الذهبي : قتل الحاكم بأمر الله من الناس ما لا يحصى عددهم من العلماء والفقهاء، وغير ذلك حوالي عشرين ألفا.

الحاكم : نعم قتلت الكذابين والمخادعين والمفسدين في الأرض.. إني أريد مجتمعا فاضلا قاهرتي الفاضلة.. أنا أريد أن أسأل الشعراء ماذا ستكتبون عني؟

....

شهبندر التجار : (يضحك) الحقائق لا يكتبها التاريخ، والحقيقة دائما مجهولة، أموالنا التي أخذتها هي التي ستحرقك، أموالنا تكتب التاريخ كما نهواه، وكما نراك نحن.. سنجعل الكتاب والشعراء والمؤرخين ينكلون بك تنكيلا (يضحك الجميع).

المؤرخون : نعم نعم.

الحاكم : يا تراب مصر.. يا نيلها.. يا جدرانها يا حواريها.. يا مساجدها وكنائسها: دافعي عني أنا من حميت الوطن من الفتنة.. إنهم سيدمرونني، سيحرقونني، وأنا ميت ألف مرة(يخرجون أقلاما مشتعلة فوسفورية من جيوبهم، والدخان الكثيف يختفي) آه يا ويلي(ينتهي مشهد المحاكمة باختفاء الدخان وعودة

الإضاءة)[1]

كان إتباع المونولوج الدرامي المتخيل بالمناجاة حيلة درامية حوارية ناجعة في إكمال ملامح الشخصية المثال؛ فالمونولوج مع المؤرخين والطبقة البرجوازية-(المقريزي والذهبي)+ (الشهبندر)- بمثابة اتهام مبطن للتاريخ بالكذب؛ لانتمائه لمصالح برجماتية مادية، ثم جاءت المناجاة لتكمل دعائم التطهير الدرامي؛ عبر إثارة مشاعر الخوف والشفقة تجاه الشخصية المظلومة في مواجهة التاريخ والطبقية معا!

ثانيا : الديالوج الحواري ودوره في استشراف السيرة العطرة للحاكم عند المؤرخين ،واستشراف عبقريته في تطوير معشوقته / القاهرة ،وفي رؤيته المستقبلية تجاه العلم والعلماء:

جاء الديالوج الحواري حاملا رؤية مستقبلية عبقرية؛ حالمة خطط الحاكم (الشخصية المثال) لها؛ كما يلي:

(يخرج العلماء والكتاب حول الحاكم الذي يجلس على أحد المقاعد وكرسي العرش خال)

الحاكم : يا عز الملك المسبحي.. أيها المؤرخ الكبير

المسبحي : نعم يا مولاي.

الحاكم : ماذا سيكتب التاريخ عني.

المسبحي سيكتب الكير يا مولاي.. إنك تحب البساطة، تحب التقشف،

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٩٧ – ٩٨.

وتحتفر متاع هذه الدنيا، وترتفع عن مفاسد هذا المجتمع وغرائزه وشهواته النفسية الوضيعة.

....

الحاكم : أيها المؤرخ الكبير: أبا علي الحسن بن الهيثم؟

الحسن بن الهيثم : نعم يا مولاي.

الحاكم : بلغني روعتك وفكرك الثاقب، إني أريدك أن تفكر في حل لماء النيل الذي يذهب سدى في البحر، كيف نخزن ماء النيل، وكيف نستفيد منه.. أريدك أن تفكر كيف نربط بين بحر القلزم(البحر الأحمر)وبحر الروم(البحر الأبيض المتوسط) لأختصر الطريق.

الحسن بن الهيثم : هذا أمر عظيم يا مولاي.

الحاكم : إني قررت منح أساتذة دار الحكمة؛ أساتذة الرياضة والأطباء، لكل مفكر ألف دينار في الشهر، وأن نشتري له الكتب التي يريدها[(١)]

تعمد الكاتب مجيئ تلك الرؤية على هيئة الديالوج الحواري؛ ليستبطن القارئ وقوعها فعلا في فضاء الدراما والنص معا، ولتتأكد مثالية شخصية الحاكم عند السيد حافظ؛ منذ العنوان ووصولا إلى التنوير.

ثالثا: مفارقة الموقف ودورها في تأجيج الصراع حتى النهاية/ المبالغة في رسم ملامح الشخصية المثالية بظهور العلماء في قالب

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ١٠٠، ١٠١.

كاريكاتوري ساخر في مواجهة الشخصية المثالية للحاكم:

برع السيد حافظ في رسم ملامح الشخصية المثالية/ الحالمة؛ بمستقبل أفضل للقاهرة، والبلد/ مصر -حين أراد الإفادة من ماء النيل، وربط البحرين الأبيض والمتوسط-، وقد ازدادت تلك البراعة بإظهار مفارقة الموقف بين إيجابية الشخصية المثالية تجاه العلم والعلماء والعدل-ممثلا في القضاة- ، وسلبية العلماء المتخاذلين الكاذبين!، الذين ظهروا في قالب كاريكاتوري يذري بهم على هذا النحو:

الحسن بن الهيثم : أنا في عرضك يا بني.

فتحي : في إيه خير؟

الحسن بن الهيثم : أنا الحسن بن الهيثم.

فتحي : العالم الكبير.. يا أهلا وسهلا، نورت إمبابة.

الحسن بن الهيثم : أنا يا بني في طولك وعرضك.

فتحي : خير اؤمرني.

الحسن بن الهيثم : مولانا الحاكم .

فتحي : ماله الحاكم.

الحسن بن الهيثم : قالي استفاد من مية النيل واعملي مشاريع.

فتحي : مش انت قلت يا مولانا لو عندي مية النيل لعملنا منها مشاريع!

الحسن بن الهيثم : أحلام العلماء غير الواقع ... إزاي أخزن المية سبع سنين، وازاي استفاد من مية النيل في المشاريع التانية؟ ... طالب مني

كمان أوصل البحر الأحمر بالبحر الأبيض! ...... إنت صاحبه وصديقه قولي أعمل إيه؟

فتحي : (يهرش في رأسه)إعمل إنك مجنون وتعبان.

الحسن بن الهيثم : فكرة ممتازة عن إذنك يافتحي(يخرج).

فتحي : (يضحك)من العلماء يسألوا الشواء المشورة! (١)

في مقابل ذلك يظهر العلماء بشكل سلبي تماما؛ في قالب كاريكاتوري ساخر، يجلد العلماء الذين اعترضوا على الحاكم في التاريخ، ويتهمهم -ضمنيا- بعدم مواكبة فكره؛ بوصفه شخصية مثالية حركية، فهذا الحسن ابن الهيثم يستنجد بالعوام!، ويدعي الجنون!؛ تهربا من إصلاح الحاكم وتطويره، في صورة هزلية كاريكاتورية تشكلت فضاء النص الدرامي :

(يمر من أمامهم أبو الحسن بن الهيثم .. وخلفه الأطفال، ويمسك طبلة في يده)

أبو الحسن ابن الهيثم : النيل زاد.

الأولاد : زاد (يردون خلفه).

أبو الحسن : زاد على العباد.

الأولاد : زاد.

الحاكم : إيه دا العالم الجليل أبو الحسن ابن الهيثم!

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ١٠٩ ١١٠

فتحي : يا حول الله يا مولاي؛ الراجل اتجنن.

الحاكم : من إمتى؟

فتحي : من ساعة، قصدي النهاردة عمال يلف في الشوارع.

الحاكم : يا أبو الحسن يا أبو الحسن.

أبو الحسن : النيل زاد.

الأولاد : زاد (يمر ويخرج)

: (العبيد يغنون فرحين بالإفراج عنهم ولاختفاء العبودية وعدم بيع الإنسان)(١).

أجاد السيد حافظ اللعب على وتر الاحتمال الدرامي؛ باستبطان احتمالية كذب التاريخ، وتجني العلماء على الحاكم بأمر الله، لكن للباحث رأي آخر في هذا الصدد؛ فقد كان حريا به أن يرسم مثاله الدرامي في المسرحية، دون الإساءة إلى أحد العلماء الأجلاء؛ الذين تحدث التاريخ الإسلامي عن علمهم وإنجازاتهم كثيرا، لكنها طبيعة الدراما؛ التي لا تشترط مطابقة الواقع، ولا تكتفي بعكس صفحاته على مرآتها؛ إنها مرآة خالقة/حالمة بجدارة عند السيد حافظ؛ حين تحلم بحاكمها الخاص؛ الذي لم يوجد في التاريخ، ولكنه أُوجد على صفحات النص الدرامي، وكان له تلك المقومات قبل نهاية المسرحية:

---

(١) المصدر السابق: ص١١٢.

- استقطاب العلماء ودفع رواتب لهم.
- تعيين راتب مفتوح للقضاة.
- إلهاء الشرطة عن صنع المؤامرات؛ بإشراكها في البناء والتعمير.
- الاستقواء بالقاهرة في مواجهة(سنية: شيطان الأنوثة والجمال).
- تحرير الجواري والعبيد.
- موقف الإيجابي من المرأة/ العفو عن الأخت، والمعاملة الراقية مع الزوجة والأم.

سابعا : الإدهاش الدرامى ومنطق المفارقة في مخالفة العدالة الدرامية في النهاية المفتوحة عند باكثير ، والنهاية التراجيدية الدائرية عند السيد حافظ :

لكل حدث صعود إلى ذروته وهبوط إلى نهايته، وعلى الرغم من تباين طبيعة تلك النهاية عند الكاتبين؛ إلا أنها ارتبطت بالإدهاش الدرامي عند كل منهما؛ حينما خالفت الخاتمة في المسرحيتين مبدأ العدالة الدرامية[1]؛ فالشخصية النموذج التي جلد الكاتب أفعالها، واستنكر الجميع اضطرابها الداخلي والخارجي؛ أفلتت من المصير المتوقع لها/ القتل جزاء على أفعالها، وتطبيقا للعدالة الدرامية، بل إن النهاية كانت مفتوحة سعيدة؛ إلى حد ما.

---

(١) العدالة الدرامية تقنية مسرحية تقتضى "ضرورة توزيع المثوبات والعقوبات على الشخصيات المختلفة في نهاية المسرحية؛ تبعا لأعمالها الفاضلة والمرتذلة" معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة, مرجع سابق،م/٣٤٧، ص١٧٠.

وكما خالفت النهاية عند باكثير مبدأ العدالة الدرامية ، فقد خالفت النهاية عند السيد حافظ المبدأ ذاته، ويكمن التباين عند السيد حافظ في مجيئ النهاية حزينة؛ لا تتناسب للوهلة الأولى مع مثالية الشخصية وتنقيتها من أدناسها، واتهام الجميع من أجلها طوال المسرحية –حتى القتلى والعلماء!- ، لكن لذلك التباين بين طبيعة الشخصية وطبيعة النهاية في المسرحيتين تفسيرا مسرحيا يتعلق بتقنية الإدهاش الدرامي(١) ومنطق المفارقة الدرامية عند الكاتبين؛ فالحوادث الدرامية التي تحدث للشخصية يتلو "بعضها بعضا لا تبعا لقواعد المنطق المألوف في الحياة بل لقواعد منطقها هي؛ أى منطق المفارقة التي ينبع منها الحدث"(٢)، وجاءت النهاية على ذلك عند الكاتبين؛ كما يلي:

١- النهاية الدرامية المفتوحة عند باكثير :

كان التطهير الدرامي - الذي جرى للشخصية النموذج في مرحلة الانكشاف/ التنوير- تمهيدا لتلك النهاية؛ حين خرج الحاكم ليلا إلى(منظرة المقس) مودعا أمه؛ تفاديا لمؤامرة القتل التي حاكها ابن دواس وست الملك ضده، وكان في خروجه ليلا علامة على خصوصية زمن الليل والتخفي عند تلك الشخصية - كما هو الأمر من بداية المسرحية- ، وجاءت النهاية مفتوحة كما يلي:

---

(١) المرجع السابق، ص٤٥.
(٢) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: رشاد رشدى, مرجع سابق، ص٢٦.

(يسمع قرع الطبول في الميدان، وترى أنوار المشاعل من الشبابيك)

....

أم الحاكم: هذه الجبب لا تكفي يا بني، فإني أخشى أن يصيبك برد الليل.

الحاكم : لن يصيبني برد الليل بسوء يا أماه.

....

(يعانقها ويقبل رأسها) وداعا يا أماه!

أم الحاكم : في أمان الله يا منصور!

الحاكم : (يتقدم نحوالباب الأيمن) نسيم!

صوت نسيم : لبيك يا مولاي(يخرج الحاكم)

(تشرف أم الحاكم من الشباك، وتدخل ياقوتة، فتشرف بجانبها)
(ينزل الستار رويدا رويدا، وأصوات الطبول تبتعد شيئا فشيئا)

(الختام)[١]

تكمن درامية تلك النهاية في كونها خاتمة مفتوحة تسهم في اتساع الفضاء الدرامي بالغموض؛ فالقارئ لا يعلم ما جرى للحاكم، وكيف انتهت تلك المكيدة في فضاء النص؟، ولا كيف انتهت الخلافات بين الحاكم وست الملك، وتكمن دراميتها أيضا في كونها تصدم القارئ بالإدهاش الدرامي للوهلة الأولى؛ فالنهاية عند باكثير لا تتناسب مع التباينات المتتابعة والأفعال الشريرة التي أتت بها الشخصية النموذج؛ لكنها تتناسب مع التطهير

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص ١٥١ ١٥٢.

الدرامي الذي أحدثه الكاتب لتنقية الشخصية قبل النهاية من جهة، ثم لأنها تتناسب مع طبيعة الدراما؛ بمخالفة التوقعات على الدوام من جهة أخرى.

٢- تعدد النهايات في مسرحية السيد حافظ:

جاء الكاتب بنهايتين؛ تحفيزا للقارئ على وضع نهاية تناسبه، وإقرارا بأن الدراما حمالة أوجه بخاصة في مقطع النهاية، وجاءت النهايتان كما يلي:

النهاية الأولى: نهاية حزينة متناهية:

الحاكم : صدري يضيق لا بد من الخروج.

العزيزية : الفجر لم يؤذن بعد والناس نيام.

الحاكم : سأصلي في حارة برجوان.

العزيزية : لا تخرج يا ولدي؛ ما دام النجم المشئوم ظهر.

الحاكم : للعمر أجل لا يتقدم ولا يتأخر.

(صوت الأذان.. مع الأذان يتغير الديكور)

الحاكم : (يسير بمفرده في حارة برجوان.. يظهر في الحارة خمسة أشخاص ملثمون؛ هم ابن دواس، وشهبندر التجار والشاب والنخاس.. ورجل من الأعيان)

الحاكم : أنت .. أنتم؟

ابن حسيب : يا كافر خذ (يطعن الحاكم).

شهبندر التجار : خذ (يطعنه)

ابن دواس : خذ(يطعنه)

رجل من الأعيان : خذ (يطعنه)

الحاكم : يا أشرار.. وداعا حبيبتي القاهرة .. مات العدل في مصر يا حبيبتي. [1]

النهاية الثانية: نهاية حزينة دائرية:

تتكرر النهاية الأولى عند السيد حافظ كما هي؛ إلى أن يودع الحاكم معشوقته/ القاهرة(وداعا حبيبتي القاهرة..مات العدل في مصر حبيبتي)، ويبدو أن الكاتب لم يشأ الاندثار لتلك الشخصية المثال؛ فزاد على النهاية الأولى ما يلي:

ابن حسيب : قتلته ثأرا لله والمسلمين.

(يتحول الديكور إلى حارة الشواء الأزرق)

....

فتحي : يفتح الدكان(قسام يجلس في الحارة أمام فتحي)

ابن حسيب : (يدخل ومعهقكعة من جسد الحاكم)قتلت الحاكم بأمر الله.

....

(أصوات زغاريد النسوان)

امرأة : البسي يا أم محمد القباقيب.. الحاكم مات خلاص.

فتحي : يا مجانين، الحاكم متخفي وحيظهر كمان ساعة يأدبكم.

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص١١٤.

رجل ٣ : الحاكم بأمر الله اختفى.

قسام : احتفى إيه.. دا بيصلي في المقطم وبكره حيرجع.

ست الملك : واغمى عليك يا حبيب قلبي(تجري في الشارع).

قسام : ست الملك!

فتحي : لا يا راجل دي شبهها.

الظاهر : أمرنا بفتح الخمارات وشرب الخمر.. وعودة بيع العبيد.

....

فتحي : (وهو يبكي) أنت فين يا أبا علي، لو كنت موجود إظهر.

قسام : مش ممكن يموت يا راجل(الناس تجري).

رجل١ : القمح مش موجود.

رجل٢ : الفيران ظهرت في البلد.

رجل ٢ : الكلاب كترت في البلد.

فتحي : الحاكم بأمر الله جاي يغير كل دا.. يغير دا دا.

قسام : أيوة جاي.. القمح المتخفي حيبان في البلد.

(ضوضاء على المسرح) (١)

وبالموازنة بين النهايتين أجد تشاكلا في كونهما تراجيديتين/ حزينتين تشيران إلى"النتيجة المؤسفة التي تصل إليها الشخصية.. التي يتعاطف

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ١١٥ ١١٧.

معها متفرجو المسرحية، أو قراؤها"[1] ومن هذا التعاطف يتولد مستوى أعمق من التطهير الدرامي؛ بإثارة مشاعر الخوف والشفقة تجاه شخصية الحاكم في مواجهة التاريخ من جهة، ثم في مواجهة التطرف الديني والطبقي والمذهبي -برموزه: ابن حسيب، والشهبندر، ابن دواس-؛ من جهة أخرى.

لكن النهاية الأخرى أكثر مناسبة ودرامية من النهاية الأولى؛ حيث تتناسب مع مثالية الشخصية من عدة نواحي؛ الأولى: تعظيم الحاكم بأمر الله؛ بانتشار الشر البشري والبلاء الطبيعي بعد موته، الثانية: ضياع الشخصيات الشعبية/ الرمزية(قسام - فتحي) بموت الحاكم، الثالثة: فتح النهاية الدرامية على الاحتمال الدرامي؛ بيقين (فتحي)، و(قسام) في آخر المسرحية بعودة الحاكم، ومناداته ؛ في صرخة تراجيدية زاعقة، مما يعني دائرية النهاية واحتمال عودة الحاكم العادل مرة أخرى في فضاء النص المسرحي، وهذه هي روعة التوجيه الدرامي/ غير المباشر، الرابعة: إشعار القارئ برمزية الشخصية المثال؛ وأنها ليست مجرد نموذج يتناهى أو شخص يموت؛ وإنما هي شخصية رمزية؛ تتكرر في حضور العدل المتجسد في الحاكم، مهما اختلف اسمه وشكله.

ثامنا: تباين الفاعل الدرامى / الشخصية وأثره على تباين طبيعة الفعل

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة, مرجع سابق, نهاية حزينة: م/٦٥٢, ص ٢٨٢.

الواحد ،والحوار واللغة في المسرحيتين.

بعد تتبع مراحل بناء الشخصية منذ بداية الصراع حتى نهايته، أتابع الموازنة بين شخصية الحاكم بأمر الله عند الكاتبين في عدة نقاط؛ تتعلق بالربط بين تباين التقنيات المسرحية من جهة، وتباين طبيعة شخصية الحاكم من جهة أخرى عند الكاتبين، وهي:

أ- اتحاد الفعل الدرامي واختلاف دلالته عند الكاتبين.

ب- تباين التوظيف الحواري عند الكاتبين.

جـ - تباين اللغة الدرامية.

أ - اتحاد الفعل الدرامى واختلاف دلالته عند الكاتبين :

إن الناظر إلى أفعال الشخصية في المسرحيتين ليجد بينها تشاكلا جزئيا في الأفعال الحقيقية التي تخص التاريخ والواقع؛ كفعل الزهد/ التخلي عن متع الحياة، وفعل القتل المتكرر عند شخصية الحاكم بأمر الله في المسرحيتين؛ لكن ذلك الفعل المتحد صيغ بطريقتين شكلتا اختلافا في المغزي الدرامي؛ بين جلد أفعال النموذج الدرامي المشاكل للواقع عند باكثير، والثناء على المثال الدرامي المشكل عند السيد حافظ حتى وإن كان قاتلا!، وآخذ على ذلك مثالين:

أولا: اختلاف دلالة إحجام الحاكم بأمر الله عن شهوتي البطن والفرج في المسرحيتين:

اختلفت دلالات إحجام الحاكم بأمر الله عن شهوتي البطن والفرج عند

الكاتبين، فبينما يشير ذلك التخلي عن الطعام عند باكثير إلى رياضة روحية –تشين الشخصية وتذري بأفعالها المتجاوزة لطبيعة القدرة البشرية فيما ترجو وتنتظر-، تشير إلى انتظار الشخصية للكمال الإلهي!؛ عبر الصوم، والتخلي عن الأكل بوصفه طبيعة بشرية، لا تليق بذلك الانتظار؛ لذلك خاطب الحاكم أمه:

أم الحاكم : لابد أنك جائع يا بني....

الحاكم : سيأتي يوم يستغني ابنك فيه عن الطعام (١)

في المقابل يشير الإحجام عن الطعام في بنية شخصية الحاكم بأمر الله عند السيد حافظ إلى طبيعة مثالية وزهد محمود، اتسمت بهما تلك الشخصية عند الكاتب، وأستجلي ذلك من خلال ذلك الحوار بين أفراد الشعب عن الحاكم:

فتحي : ... بقولكم إيه أجيب لكم كباب مشوي؟ وألا أشوي لكم حمام زي قسام؟

ابن دواس : زي ما بياكل الخليفة.

فتحي : الخليفة دايما صايم.. قليل الأكل والطعام.. أدبحلكم إيه (٢)

وبينما أشار التخلي عن شهوة الفرج/ الابتعاد عن الأنثى إلى الرغبة نفسها؛ أعني انتظار الوصول إلى الكمال عند باكثير(٣)؛ فقد أشار ذلك التخلي عند

---

(١) سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص٤٢.
(٢) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٤٨
(٣) ينظر: سر الحاكم، المصدر السابق، ص ٤١ ٤٩.

السيد حافظ إلى مثالية الشخصية منذ طفولتها، ورجاحة عقلها وحسن اختيارها للفضاء الذي تتواجد فيه، وقد كان ذلك الحوار - بين تجار الجواري- إشارة لذلك الإحجام في بنية الشخصية عند السيد حافظ:

النخاس : شيء غريب كل ما أجيب له جارية جميلة بعد يومين يفوتها في ديوان الجواري.

تاجر ٢ : يعني إيه؟

النخاس : يعني ملول، مش عاشق للجمال.

تاجر ٢ : ما بيحبش الستات.

النخاس : وبعدين.

شهبندر التجار: يروح على دار الحكمة.. يسمع الأدباء والشعراء والعلماء والحكماء وأصحاب الثرثرة والبعثرة [١]

ثانيا: تباين التشكيل/ التوصيف الدرامي للأفعال الغريبة المشتركة في بنية الشخصية عند الكاتبين:

تشابهت أفعال الحاكم بأمر الله عند الكاتبين في إتيانه بأفعال مستهجنة في التاريخ مثل(منع أكل الملوخية ومأكولات كثيرة وقتل الكلاب ...إلخ)، وقد أورد الكاتبان تلك الأفعال بطريقتين متباينتين -تشيران إلى تباين التناول الدرامي للحدث الواحد- بين:

---

(١) حلاوة زمان: المصدر السابق، ص ٢٩.

أ - استهجان أفعال الشخصية عند باكثير:

أورد باكثير العديد من تلك الأفعال بغرض الاستهجان الدرامي/ غير المباشر، ومن ذلك: { توبيخ(عامر بن علي) لأكله الملوخية، وقتل (عبد الله النادي)من أجل خروج أخته من البيت!، وحرمان (عبد الله العسال/ تاجر الحلوى) من حيازة الزبيب والعسل! [(١)]}.

ب- تبرير الأفعال نفسها عند السيد حافظ بغرض تنقية الشخصية المثال:

على الرغم من استنكار باكثير للعديد من أفعال تلك الشخصية؛ إلا أن السيد حافظ قد اتخذ من الوباء ذريعة درامية لتبرير أفعال تلك الشخصية المتسلطة مثل (تبرير منع الملوخية- تبرير قتل الكلاب والفئران- تبرير منع الترمس النى وأم الخلول والفسيخ... إلخ)، وقد دل على ذلك كله ذلك الديالوج الحواري:

(يدخل) منصور بن مقشر الطبيب.

الحاكم : ماذا فعل الوباء بالناس يا منصور؟

منصور : ربما تكون الكلاب أو الفئران هي السبب في ظهور المرض.

الحاكم : اقتلوا كل كلاب البلد، ومن يقتل كلبا أو فأرا يحصل على خمسة دنانير.

منصور : وربما تكون الأطعمة مثل الملوخية والترمس النى، وأم الخلول

---

(١) ينظر سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص ٥١٥٥.

والفسيخ!

الحاكم : يمنع أكل الملوخية والترمس النيء، والسمك النيء، وأم الخلول والفسيخ.

منصور : هذا سيخفف بعض الشيء يا مولاي[١]

وقد كان ذلك التبرير صدى للتجريب المسرحي الذي عهدناه في كتابات السيد حافظ من جهة، ثم صدى للمثالية التي التزمها الكاتب في بنائه لأفعال الشخصية في المسرحية المشكلة من جهة أخرى.

ب- تباين التوظيف الحواري عند الكاتبين :

اتخذ الكاتبان من الحوار الداخلي –بالمناجاة والمونولوج- دافعا للصراع الداخلي بين إرادات مختلفة في ذات واحدة (ذات الحاكم بأمر الله)، ومن الحوار الخارجي -الديالوج- دافعا للصراع الخارجي بين إرادات مختلفة في ذوات متعددة (بين الحاكم بأمر الله وشخصيات أخرى)، لكن التوظيف الحواري لم يكن واحدا - من ناحية الطبيعة والمغزى- رغم وحدة الشخصية التي تدير الحوار عند الكاتبين، فهو كما يلي:

أولا: الحوار عند باكثير:

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٨١.

غلب التموج الحواري- بين الحوارين الداخلي والخارجي- على مسرحية باكثير، على عكس ما هو عليه الحوار الدرامي عند السيد حافظ –الذي غلب الحوار الخارجي على مسرحيته-؛ مما يشير إلى تعدد الوسائط الحوارية عند الأول من ناحية، وتعدد أسرار الحاكم بأمر الله من ناحية أخرى، وكان إتباع الديالوج بالمونولوج –مع الله- أو العكس علامة على حيرة الشخصية وبحثها مع القارئ عن سر الكون والخلق من جهة، ثم الرغبة في السيطرة على الغرائز البشرية وكبح جماحها من جهة ثانية، أضف إلى ذلك أن ذلك الدمج المتكرر كان علامة على انعكاس اضطراب الشخصية من الداخل على طريقة إدارتها للصراع الخارجي من جهة ثالثة، وآخذ على ذلك مثالا بحادثة قتل الغلام مرجان حيث سبقت المناجاة مع الذات – ترقبا للتخلص من الرحمة البشرية- الديالوج الحواري بين الحاكم والغلام، ثم أتبع باكثير ذلك الديالوج بمونولوج داخلي مع الغلام المقتول![1]، وقد كان ذلك الدمج المستغرب - بين حدث القتل ومناجاة الله والمونولوج المستغرب مع القتيل- علامة على انعكاس ذلك الاضطراب الداخلي على انتهازية الشخصية في إدارتها للصراع، وتبريرها للقتل بالمناجاة مع الله، ومحادثة المقتول بخصوص مقتله!

ولم تحدث المزاوجة بين المناجاة والمونولوج عند باكثير إلا في مقطع

---

(١) ينظر: سر الحاكم: باكثير، مصدر سابق، ص١٤ ١٨.

الانكشاف بغرض تطهير النموذج الدرامي وبنائه بعد نقضه وتفكيكه؛ حينما تحدث إلى نفسه معاتبا – على طريقة المناجاة-، ثم تجرد من نفسه شخص يعاتبه على أفعاله المشينة طوال المسرحية – على طريقة المونولوج-، وكان بينهما انسجام دلالي على هذا النحو:

المناجاة ⟵ الندم على أفعال النموذج الدرامي.

مونولوج ⟵ النقض المتدرج لدعائم النموذج الدرامي وأفعاله المشينة طوال المسرحية.

↓

تطهير النموذج الدرامي/ الحاكم، في مواجهة التاريخ والناس؛ بإثارة مشاعر الشفقة نحوه

ثانيا: الحوار عند السيد حافظ:

كانت غلبة الديالوج على مسرحية السيد حافظ إشارة إلى مثالية شخصية الحاكم ووضوح ملامحها –على عكس ما هي عليه عند باكثير- من جهة، وإلى الطابع الشعبي الذي اتسمت به المسرحية عنده من جهة أخرى، وقد أمعن الكاتب في صبغ الحوار الدرامي بصبغة شعبية فربط تكرار الحوارات الغنائية (المسلاة) بتغيير الديكور المسرحي، وقد كان المغزى الدرامي من ذلك هو إضفاء طابع الاحتفال الدائم بأفعال الشخصية المثالية، وقد أسهبتُ في تبيين أثر الحوار الخارجي على اكتمال بنية الشخصية المثال عند السيد حافظ في عدة مراحل؛ بخاصة في مرحلة التنوير الدرامي في المسرحية.

وعلى عكس الربط الغالب –بين الحوار الداخلي والخارجي- على الحوار الدرامي عند باكثير؛ فقد كان ذلك الربط – بين الحوارين؛ الداخلي والخارجي أو المونولوج والديالوج- نادرا عند السيد حافظ؛ مرتبطا بتبدل نادر في أفعال الشخصية المثال وهيأتها في ذروة الصراع؛ على النحو التالي:

" الحاكم : (ذقنه طويل)إلهي: إن شعبي مريض، شعبي يموت، وأنا عبدك الضعيف.. اللهم أنت ربي لا إله إلا أنت خلقتني وأنا عبدك وأنا على عهدم ووعدك ما استطعت(بحمل لتراب على رأسه وعلى وجهه)........ أنت دسيسة الشيطان.. يا ريدان: اقبضوا على كل هؤلاء النسوة، وألقوا بهن من فوق الجبل، وهاجموا بيوت البغاء وطهروا البلد.... فات الأوان يا زهرة النجاسة، ألق بها يا ريدان، هي والبنات البغايا من فوق الجبل[1]

ليشير ذلك التباين النادر إلى ضياع مؤقت للشخصية المثال في ذروة الصراع؛ في ظل وجود الشخصية المحركة (عزيزة/ رمز الغواية والدنيا)، وكأن الكاتب قد قصد ذلك التموج الحواري؛ حيث مهد للديالوج – الذي يحمل الأمر بالقتل- بذلك الحوار الداخلي ليكشف عن تمزق ذات الحاكم؛ لتتطهر الشخصية المثال من أدناسها؛ عبر ذلك التموج وهذا التعاقب الحواري.

---

(١) حلاوة زمان: السيد حافظ، مصدر سابق، ص ٧٩، ٨٠.

جـ - تباين طبيعة اللغة الدرامية في المسرحيتين :

اللغة هي الحامل الأول لتعبير الشخصية عن نفسها وعن تعارض وجهة نظرها مع الشخصيات الأخرى/ الصراع في المسرحيتين، ومن الطبيعي أن يكون التباين التعبيري بين المسرحيتين صدى وعلامة على تباين طبيعة شخصية الحاكم بأمر الله فيهما؛ فتعبير الحاكم عند باكثير يحمل طابعا لغويا رسميا جادا طوال الوقت، على عكس ما هو عليه عند السيد حافظ؛ الذي كان التموج التعبيري- بين العامية والفصحى- عنده أثرا للمزاوجة بين الطابع الشعبي والطابع التاريخي في لغة درامية ملتزمة شاملة "غير أدبية, وغير مصقولة, وتعتمد على التركيبات العامية الشائعة...وأحيانا تسمى هذه اللغة الجديدة لغة الطبقة العاملة "(١) التي كانت أثرا لمثالية الشخصية؛ التي تؤثر الاحتكاك بالعامة، مع القدرة على مجاراة الخاصة والتفوق على العلماء-أحيانا-، مع الانحياز للغة الطبقة الكادحة، التي غلبت على المسرحية عند السيد حافظ.

---

(١) لغة الدراما الحديثة: جاريث لويد إيفانز, ت: فؤاد دوارة, مجلة عالم الفكر, وزارة الإعلام, الكويت, مج ٩، ع٤, ١٩٧٩، ص ٧٢.

{ نتــائج الـدراســة }

وفي نهاية حديثي عن (مسرحة الشخصية في الدراما التاريخية عند علي أحمد باكثير والسيد حافظ) أنوه لأهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- تشاكلت المسرحيتان في انتمائهما للمسرحية الشخصية والدراما التاريخية معا، وتباينتا في طبيعة الشخصية بين باكثير والسيد حافظ؛ حيث انتمت شخصية الحاكم بأمر الله عند الأول إلى النموذج الدرامي المشاكل للواقع، بينما انتمت الشخصية نفسها عند السيد حافظ إلى المسرحية المشكلة، والمثال الدرامي الصانع للواقع.

- أراد باكثير مشاكلة الواقع بالشخصية الدرامية؛ حين اقترب الحاكم بأمر الله عنده من النموذج التاريخي؛ ليستبطن القارئ دور الدراما في إصلاح الواقع، بطريقة درامية ماتعة/ غير مباشرة، بينما آثر السيد حافظ مخالفة النظرة السائدة –في التاريخ وعند باكثير على حد سواء- لشخصية الحاكم بأمر الله؛ فجاءت شخصية الحاكم عنده متزنة رمزية –تقترب من الكمال في بعض المواضع- مما جعلها ترتقي لأن تكون مثالا دراميا؛ يقتدي الناس- حكاما وعامة- بأفعالها، وقد جعلها ذلك التفرد مسرحية مشكلة تتمتع بالإدهاش الدرامي، حين ارتقت بالدراما إلى درجة صناعة الواقع، وعدم الاكتفاء بكونها مرآة عاكسة للتاريخ .

- إذا كانت مشاكلة الواقع بالشخصية عند باكثير تعتمد على التزام درجة

من المعقولية في تصوير الواقع التاريخي الذي مرت به الشخصية؛ فإن الشخصية المسرحية عند السيد حافظ هي شخصية درامية رمزية مشكلة؛ لم تتوقف عند بتغيير الواقع، بل جعلت من الأحداث المصنوعة محتملة الوقوع على أرض الدراما؛ لتبرئة الحاكم بأمر الله أمام المتفرجين والتاريخ بتقنية الاحتمال الدرامي.

- **برع الكاتبان في بناء الشخصية لبنة لبنة؛ بطريقة تتوازى مع تنامي الحدث والصراع الدراميين، بدءا من العنوان الذي يشير إلى طبيعة الشخصية، والتقديمة التي تقدم لمحة أولية عن الشخصية، مرورا بلحظة الدفع التي تؤسس لدور الشخصية في إدارة الصراع، ثم الأزمة التي تضع الشخصية أمام صراع فعلي؛ في وجود الشخصية المحركة التي توجه الصراع إلى ذروة التأزم -التي تشي باكتمال ملامح الشخصية-، وصولا إلى الانكشاف –الذي تنتقل الشخصية فيه من الجهل إلى العلم-، الذي يسبق النهاية المتباينة عند الكاتبين.**
- **يكمن المغزى الدرامي عند باكثير في توجيه القارئ نحو المثالية؛ عبر النقض المتدرج لأفعال النموذج الدرامي بطريقة غير مباشرة، ويزيد الكاتب في تطهير الشخصية من أدناسها بإثارة مشاعر الشفقة تجاهها؛ خاصة بعد تخليها عن مواقفها السلبية في نهاية أحداث المسرحية، بينما يكمن المغزى الدرامي عند السيد حافظ في تنامي أو بناء الشخصية المثال لبنة بعد الأخرى في أحداث المسرحية، ويزيد الكاتب في إضفاء تلك**

المثالية عليها- في مواجهتها للتاريخ والناس- حيث تتمكن الشخصية – عبر التطهير والاحتمال الدراميين- من تبرئة نفسها باتهام التاريخ بالتضليل.

- يشير التنقل الدائم بين الحركة والسكون، والظلام والضوء إلى وعي الكاتبين بضرورة التموج الدرامي بينهما؛ فالكاتب المسرحي الواعي لا ينبغي له أن يُسقط الحدث الدرامي في سكونية الظلام الدامس ولا الضوء الدائم، ولا أن يضع الشخصية في موضع انتصار تام ولا هزيمة صارخة؛ لأن الدراما تموّج بين المأساة والملهاة، والاحتفال والبكاء، والانتشاء والصراخ؛ إذ إنها حالة بينية حركية متنقلة على الدوام .
- كان طول التقديمة الدرامية علامة بارزة متفردة في مسرحية السيد حافظ –إذا ما قورنت بمثيلتها عند باكثير- ، وقد تشكل هذا التفرد باستعانة الكاتب بعدة تقنيات درامية أكسبتها طابعا ملحميا؛ أولاها: تقنية المسرحية داخل المسرحية، والثانية مجيئ التقديمة على لسان راويين، والثالثة: تقنية الضوء المتوهج؛ الذي يتنقل على وجوه شخصيات تنتمي إلى زمكانات متعددة.
- كان طول لحظة الدفع -في البداية- وتعدد الذروات المتأزمة –قبل النهاية- علامة على تعدد خيوط الصراع في بنية الشخصية النموذجية عند باكثير، ويبدو أن الاضطراب الداخلي قد انعكس على تخبط الشخصية في إدارة الصراع الخارجي، كذلك كان قصر لحظة الدفع عند السيد حافظ -

إذا ما قورنت بمثيلتها عند باكثير- واتحاد الذروة؛ علامة على اتحاد خيوط الصراع، في بنية الشخصية المثال؛ التي انعكس استقرارها الداخلي على ثبات مبادئها، والتزامها تجاه الدين والأخلاق والمجتمع.

- استعان الكاتبان بشخصية محركة (حمزة الزوزني/ عند باكثير)، و(عزيزة/ عند السيد حافظ)لتصعيد الأزمة؛ بعد السكون الذي أصاب الخيط الدرامي في المسرحيتين في نهاية لحظة الدفع.
- استعان الكاتبان بشخصية المرأة/ ست الملك في ذروة المسرحيتين بطريقة درامية هادفة، متباينة؛ فقد استعان باكثير بشخصية المرأة(ست الملك) في الذروة؛ لتكون قناعا دراميا/ غير مباشر، يتخفى الكاتب خلفه؛ لتعرية النموذج الدرامي وفضح أفعاله، ثم ليستبطن القارئ المغزى الدرامي في نقد الشخصية ونقضها بطريقة تشويقية هادفة، بينما استعان السيد حافظ بشخصية (ست الملك) في الذروة؛ لتكون شخصية نائبة عن الحاكم ذاته؛ دفاعا عنه من جهة، وتطهيرا له من أدناسه؛ كي لا تتزحزح تلك الصورة المثالية عما رسمه الكاتب لها- باتهامات التاريخ للحاكم بأمر الله- من جهة ثانية، ولكي يستبطن القارئ احتمالية كذب وقائع التاريخ بطريقة درامية غير مباشرة من جهة ثالثة.
- كان تكرار الفعل الدرامي للشخصية مع تغير مغزاه في المسرحيتين إشارة إلى المرونة الدرامية في تشكيل الشخصيات والحكم عليها–في الإشارة إلى النموذج الدرامي المستهجن عند باكثير، أو المثال الدرامي المحبوب

عند السيد حافظ- في فضاء النصين المسرحيين، حيث جاء فعل القتل في نموذج الحاكم؛ لتظهر الشخصية قاتلة دموية تنتظر التخلص من الرحمة عند باكثير، بينما جاء الفعل نفسه ليشير إلى مثالية الشخصية؛ وأمرها بالمعروف ونهيها عن المنكر عند السيد حافظ !

- استبطن الكاتبان علاقة افتراضية بين الفضاء الدرامي والفضاء الدلالي للشخصية، وكان ذلك علامة على تباين شخصية الحاكم عند السيد حافظ عنها عند باكثير؛ فعند الأخير أشاعت الشخصية(النموذج الدرامي) الخوف والقتل والرعب والصراخ والبكاء في الفضاء الدرامي المغلق (المخدع المظلم) في (الليل) على امتداد المسرحية كلها، على عكس ما حدث عند السيد حافظ تماما؛ الذي غلب(الفضاء الدرامي المفتوح/ السوق)، و(الطابع الشعبي الغنائي المبهج/ المسلاة) و(الضوء المبهرج) على مسرحيته، وكان لذلك كله دوره في تشكيل ملامح الشخصية المثال؛ التي آثرت الاختلاط بالعوام، وأسست ديوانا للمظالم في الفضاء المفتوح(دكان في السوق).
- اشتركت الخاتمة المسرحية عند الكاتبين في استخدام تقنية الإدهاش الدرامي ومنطق المفارقة، لكن ذلك الاستخدام المشترك جاء على نحو مختلف، فقد استخدم باكثير الإدهاش والمفارقة؛ مخالفة للعدالة الدرامية في النهاية المفتوحة في مسرحيته، بينما استخدم السيد حافظ الإدهاش والمفارقة لتشكيل النهاية التراجيدية الدائرية؛ التي تحتمل عودة الحاكم في فضاء النص والواقع مرة أخرى!

{ قائمة المصادر والمراجع }

أولا المصادر :

١- حلاوة زمان أو عاشق القاهرة: الحاكم بأمر الله، مركز الدلتا للطباعة، القاهرة، ١٩٩٣.

٢- سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ: علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٩.

ثانيا المراجع:

٣- تشريح الدراما: مارتن إسلن، ترجمة أسامة منزلجى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ت.

٤- الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي بالرياض، ط٣، ١٩٨٣.

٥- السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج٢٥، ع٣، يناير ومارس ١٩٩٧.

٦- عن بناء القصيدة العربية الحديثة:على عشرى زايد, مكتبة الآداب, القاهرة, ط٥, ٢٠٠٨.

٧- لغة الدراما الحديثة: جاريث لويد إيفانز, ت: فؤاد دوارة, مجلة عالم الفكر, وزارة الإعلام, الكويت, مج ٩، ع٤, ١٩٧٩.

٨- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، دار الكتاب

العربى، بيروت، مطبعة الكتب الجامعية، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
٩- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة, دار المعارف, القاهرة, ١٩٨١.
١٠- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، رشاد رشدى، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.
١١- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، الجيزة، ط١٢، ٢٠١٤.

السيرة الذاتية

مصطفى عمرو عبد المحسن محمد (مصطفى الخطيب)

ملخص السيرة الذاتية:

- باحث دكتوراه/ قسم الدراسات الأدبية- كلية دار العلوم- جامعة المنيا.
- حاصل على درجة الماجستير ٢٠١٨ من القسم ذاته، وموضوعها (البنية الدرامية في شعر عبد الوهاب البياتي. دراسة فنية)، بتقدير ممتاز، مع توصية بطبع الرسالة ونشرها وتداولها بين الجامعات المصرية.

البريد الإلكتروني:

mostafaamr123421@gmail.com

الهاتف : ٠١٠٢٤٢٨٩٥٩٢

الفهرس